

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KIM AMARAL BUENO

SUBVERSÕES ÉPICAS:
GONÇALO M. TAVARES E OS CAMINHOS CAMONIANOS DA SOBREVIVÊNCIA

PORTO ALEGRE

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

Subversões épicas:

Gonçalo M. Tavares e os caminhos camonianos da sobrevivência

Kim Amaral Bueno

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Tese de doutorado em Letras/Estudos de literatura: Teoria, Crítica e Comparatismo, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor junto ao PPG/Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Bueno , Kim Amaral

Subversões épicas: Gonçalo M. Tavares e os caminhos camonianos da sobrevivência / Kim Amaral Bueno . -- 2017.
169 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura contemporânea. 3. Épica. I. Bittencourt, Rita Lenira de Freitas , orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dedico este esforço de vida aos meus pais, Eleuza e Flávio.

Com amor.

AGRADECIMENTOS

Escrever esta tese foi um processo longo, delicado e cheio de incertezas. Ela é o resultado de uma pesquisa sistemática e bem articulada em função de um projeto investigativo, mas também é fruto das efemérides que nos ocorrem. Em quatro anos muita água passa por debaixo da nossa ponte. Creio que, na escrita, muito de tudo isso se reflete.

Este texto reflete as discussões das aulas do PPG-Letras da UFRGS e tudo aquilo que aprendi com os grandes mestres desta instituição. Agradeço a todos eles, com muito carinho e muito respeito, pelo ofício de ensinar, missão árdua e generosa que também sigo. Agradeço aos professores Biagio D'Angelo e Regina Zilberman pela atenta leitura durante a qualificação da tese. A professora Maria da Glória Bordini pela amizade e pela lucidez. Agradeço aos colegas de curso pelas inúmeras trocas, pelas aprendizagens conjuntas e pela partilha das angústias que nos assombram durante a escrita.

Este texto também reflete as longas conversas com meus grandes amigos Juliana Fonseca, Matheus Kuskoski, Adrian Borges, Leonardo Camacho, Dionas Silveira, Magnum Sória, Leandro Decavatá e com meu irmão. Obrigado, profundamente, pelo carinho de vocês. Creio que esta tese exista em boa parte pela acolhida que recebi, em diferentes momentos da vida, da Ana Boessio, na erma fronteira pampeana em que nos conhecemos; e, da Carla Vianna, no retorno “para casa”: duas grandes mulheres que fazem muita diferença no mundo. Agradeço ao B. A. pelo que passamos juntos: esta tese também é sobre encontros e desencontros.

Este texto é muito resultado das discussões com minha orientadora, professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt, a quem agradeço, enormemente, pela confiança, pelas aprendizagens, pelo respeito profissional e pela amizade. Foi um grande prazer trabalharmos juntos ao longo destes anos.

Agradeço, por fim, ao Instituto Federal Sul-rio-grandense – IFSUL por viabilizar a conclusão de minha pesquisa de doutorado por meio de um afastamento temporário de minhas funções docentes. E a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS por me acolher na Pós-Graduação de seu Instituto Letras.

*Tropeçavas nos astros desastrada
Quase não tínhamos livros em casa
E a cidade não tinha livreria
Mas os livros que em nossa vida entraram
São como a radiação de um corpo negro
Apontando pra expansão do Universo
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo*

*Tropeçavas nos astros desastrada
Sem saber que a ventura e a desventura
Dessa estrada que vai do nada ao nada
São livros e o luar contra a cultura*

*Os livros são objetos transcendententes
Mas podemos amá-los do amor táctil
Que votamos aos maços de cigarro
Domá-los, cultivá-los em aquários
Em estantes, gaiolas, em fogueiras
Ou lançá-los pra fora das janelas
(Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)
Ou – o que é muito pior – por odiarmo-los
Podemos simplesmente escrever um:
Encher de vãs palavras muitas páginas
E de mais confusão as prateleiras*

*Tropeçavas nos astros desastrada
Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas*

(Livros, Caetano Veloso)

RESUMO

Esta tese investiga a obra do autor português Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia* (2010), texto que encarna uma dupla possibilidade de leitura: a de uma narrativa versificada, (anti)épica; e, a de um conjunto de pequenos poemas líricos organizados pelo instrumento visual contido no final do livro. Tavares subverte a forma épica em um movimento que, ao mesmo tempo em que recorre ao modelo épico na origem da literatura, também nos remete a uma temporalidade pós-moderna, pós-figurativa e pós-representativa, num arranjo estético e temático bastante contemporâneo. A temática extraída deste *corpus* de investigação é a possibilidade de sobrevivência do modelo épico na literatura de viagem contemporânea. Tavares, ao estabelecer profunda intertextualidade com *Os Lusíadas*, joga com a forma híbrida e inacabada do romance, convertendo-o num longo poema narrativo, mas também numa lírica breve e numa extensa profusão aforística, mapeados ao final da obra por meio de uma interessante invenção paratática. Este instrumento visual “ilumina” a feitura textual épica fragmentada em lírica, garantindo a sua “sobrevivência”, conceito tomado de Georges Didi-Huberman em sua obra *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Tal subversão, ocorrida no interior da épica, forma poética seminal e grandiloquente – portanto, uma forma poética “maior” –, imputa-lhe um índice subversivo que a “minoriza”, isto é, torna-a uma “poética menor” no contemporâneo, movimento este semelhante ao teorizado por Deleuze & Guattari em *Kafka por uma literatura menor* (1975).

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares; Luís de Camões; modelo épico; poética *menor*.

ABSTRACT

This thesis investigates the work of the Portuguese author Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia* (2010). This text embodies a double possibility of reading: that of a (anti)epic versified narrative; and that of a set of small lyric poems organized by the visual instrument presented at the end of the book. Tavares subverts the epic form in a movement that, while appealing to the epic model in the origin of literature, also refers to a postmodern, post-figurative and post-representative temporality, in a very contemporary aesthetic and thematic arrangement. The thematic extracted from this *corpus* of investigation is the possibility of survival of the epic model in the contemporary travel literature. Tavares, by establishing deep intertextuality with *Os Lusíadas*, plays with the hybrid and unfinished form of the novel, making it in a long narrative poem, but also in a brief lyric and an extensive aphoristic profusion, charted at the end of the work through an interesting paratactic invention. This visual tool "illuminates" the fragmented epic textual making in lyric, ensuring its "survival", concept taken from Georges Didi-Huberman in his work *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Such subversion, occurring within the Epic, a seminal and grandiloquent poetic form - therefore a "major" poetic form - impute to it a subversive index that "minorizes" it, that is, makes it a "minor poetic" in the contemporary. This movement is similar to the theorized by Deleuze & Guattari in *Kafka por uma literatura menor* (1975).

Key-Words: Gonçalo M. Tavares; Luís de Camões; Epic Model; Minor Poetic.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	10
CAPÍTULO 1	
Coordenadas preliminares sobre Gonçalo M. Tavares e sua poética	16
1.1 Vida & obra numa nota	17
1.2 Rumo(r) crítico sobre a produção tavariana	27
1.3 As pistas do prefácio à primeira edição de <i>Uma Viagem à Índia</i>	33
CAPÍTULO 2	
A literatura à deriva lança âncora na tradição	38
2.1 Textualidades em trânsito	39
2.2 <i>Uma Viagem à Índia & Os Lusíadas</i> : ancoragens	46
CAPÍTULO 3	
Naufragar é preciso: errância, ruína e rasura	103
3.1 Errância: o (des)caminho é a própria literatura	104
3.2 Ruína: a que pon(r)to chegamos	112
3.3 Rasura: palimpsesto é o mapa do meu nada	120
CAPÍTULO 4	
A asfixia da matéria no discurso épico hoje: o modelo desencarnado	131
4.1 A épica sobrevive ao mar(asmo) contemporâneo	132
4.2 A sobrevivência do discurso épico subvertido em poética <i>menor</i>	145
EPÍLOGO	159
REFERÊNCIAS	164

PRÓLOGO

A presente tese se debruça sobre a obra de Gonçalo M. Tavares chamada *Uma Viagem à Índia* (2010). A escolha por tal *corpus* como objeto de análise se deve pela desafiadora cadeia intertextual que ela coloca diante do leitor, a se revelar tanto pelo aspecto temático quanto por seu arranjo formal. O “tema” – o da viagem, com todos os seus desdobramentos possíveis: o amor, a traição, a família, a história, o nacionalismo, a guerra etc. –, já é essencialmente intertextual, afinal tal problemática está presente nos primórdios da cultura/da literatura. A estrutura do texto, que, como argumentarei, engendra uma dupla possibilidade de leitura – a de uma narrativa versificada, (anti)épica; e, a de um conjunto de pequenos poemas líricos capitaneados pelo instrumento visual contido depois do último canto –, subverte a forma épica em um movimento que, ao mesmo tempo em que recorre a um arcaísmo originário – o do modelo épico na gênese da literatura – também nos remete a uma temporalidade “pós” – pós-moderna, pós-figurativa, pós-representativa –, num arranjo bastante contemporâneo.

Deste *corpus*, o tema apreendido para investigação é a possibilidade de sobrevivência do modelo épico na literatura de viagem contemporânea. Como se sabe, a viagem é tema fundamental na literatura universal, confundindo-se com a própria formulação dos mitos e a constituição dos gêneros, de modo que rastreá-lo se torna missão gigantesca. O que proponho, neste sentido, é apontar alguns dos pilares históricos incontornáveis que sustentam o seu desenvolvimento – com o auxílio fundamental dos autores teóricos que cito –, de modo a revelá-lo (o tema da viagem) na literatura portuguesa, matriz das preocupações que aqui se esboçam. E, uma vez já refletindo sobre o universo português, operar novo recorte na tarefa de mapear os predecessores de Gonçalo M. Tavares, flagrados em sua contemporânea “viagem à Índia”, sem, obviamente, perder de vista que a rede intertextual do autor transcende a este mesmo universo. Assim, *Uma Viagem à Índia* retoma a tópica da viagem já configurada nos textos fundadores, como *Iliada* e a *Odisseia*, num projeto literário ambicioso que acolhe, ainda, interlocutores fundamentais como Camões, em *Os Lusíadas*, e James Joyce, em *Ulisses*.

O século XXI, cujo despontar acena para um complexo arranjo sociopolítico, recebe em *Uma viagem à Índia* (2010) interessante leitura (anti)épica no deslocamento insinuado

por Bloom de Lisboa em direção à Índia. Na obra, a recuperação do mito camoniano ocorre pela subversão. A obra se mostra destituída de heroísmos, glórias nacionais e qualquer senso de coletividade, registrando o deslocamento individual do parricida Bloom, que, para além das geografias terrestres esboçadas no texto, movimenta-se por sensações como o tédio, a indiferença e a ironia. A problematização ética e estética deflagrada pela obra de Tavares, enveredada pela viagem como arquétipo temático e pela épica como arquétipo formal, desdobra-se em temas secundários, a saber, a ironia e a melancolia. O texto questiona aspectos fulcrais do presente: a exacerbação tecnológica; a desumanização do homem num movimento em direção à animalidade e a esterilidade nas relações; a regência da vida pela obtenção de dinheiro.

Tavares, assim, joga com a forma híbrida e inacabada do romance, convertendo-o num longo poema narrativo, mas também numa lírica breve e numa extensa profusão aforística. O texto, então, pode ser lido (1) como um romance formalmente versificado; (2) como um extenso poema narrativo; ou (3) na forma de um conjunto de poemas breves regidos pelo artifício cartográfico produzido ao final dos dez cantos. Pensar a obra de Tavares sob o viés da viagem e da epopeia pede que se confronte a clássica visão utópica, incorporada pelo gênero nos seus tradicionais exemplares, à distopia flagrante da obra do escritor português. O texto encena a sua negação: ao travestir-se de epopeia, Tavares se opõe a Camões, traçando um itinerário “desconstrutor” do discurso e da história, amalgamando o “eu” e o “outro” num único sujeito que descobre que talvez não haja mais o que descobrir, e que entre o épico, o lírico e o narrativo as distâncias não são incomensuráveis.

O problema de pesquisa detectado, a partir do *corpus* selecionado e do tema depreendido deste *corpus*, é aquele que questiona se é possível postular a sobrevivência do modelo épico na literatura de viagem contemporânea, considerando que esse texto (a da viagem contemporânea, paradigmaticamente representado por *Uma Viagem à Índia*) alia, igualmente, elementos da épica, da lírica e da prosa ficcional, diluindo as fronteiras de gênero em tramas intertextuais e interdisciplinares? As hipóteses de pesquisa que construí foram as seguintes:

- a) A personagem Bloom, “protagonista” de *Uma viagem à Índia*, insere-se numa trama intertextual interna ao projeto literário do autor. Bloom aparece em alguns verbetes da obra *Biblioteca* (2004), livro que adota a forma de enciclopédia. Nele, há o nome de Harold Bloom como um dos verbetes: o pequeno texto que o constitui traz a expressão “James-Joyce-Bloom”. Assim, Harold Bloom se torna também Leopold

Bloom, o protagonista da epopeia moderna *Ulisses*. No verbete destinado a Joyce, Bloom aparece novamente, o que se repete no verbete destinado a Enrique Vila-Matas, estabelecendo uma cadeia intertextual que complexifica ainda mais a utilização do nome na obra em análise. “Bloom” também nomeia uma das “séries” de livros de Tavares, aparecendo mais uma vez como personagem. Esta trama intertextual interna ao projeto literário do autor português dialoga com a sua trama correlata externa, ou seja, com Homero, Camões, Joyce, Pessoa etc. Assim, os deslocamentos intertextuais e interdisciplinares operados pelos sujeitos da enunciação nas obras de Tavares (e pelo próprio autor, como o manipulador das vozes enunciativas, sejam narrativas e/ou poéticas), sob a rubrica de “Bloom” como uma personagem chave, somados ao deslocamento temático em *Uma viagem à Índia*, possibilita formular a ideia de que a viagem (os deslocamentos) propostos pelo texto não são circunscritos apenas a sua diegese, mas sobretudo incorporados a sua forma e disseminados ao longo de uma poética que engloba outros tantos textos.

- b) *Uma Viagem à Índia* assume a tópica da viagem e revitaliza a forma épica operando em seu interior uma espécie de subversão cujo efeito é a implosão da rigidez formal e a fragmentação do texto, produzindo, portanto, uma épica que se converte em lírica, metonimicamente estilhaçada em pontos de sobrevivência. Tais pontos, cartografados ao final do texto de Tavares num grande plano cartesiano aforístico, “iluminam” a feitura épica fragmentada em lírica, garantindo a sua “sobrevivência”, conceito tomado de Georges Didi-Huberman (2011) em sua *Sobrevivência dos vagalumes*. Tal subversão, ocorrida no interior da épica, forma poética seminal e grandiloquente – portanto, uma forma poética “maior” –, imputa-lhe um índice subversivo que a “minoriza”, isto é, torna-a uma “poética menor” no contemporâneo, movimento este semelhante ao teorizado por Deleuze & Guattari (1975) em *Kafka por uma literatura menor*.

A tese está seccionada em quatro capítulos. O primeiro deles, chamado “Coordenadas preliminares sobre Gonçalo M. Tavares e sua poética”, traz uma seção inicial – “Vida & obra numa nota” – na qual realizo um pequeno levantamento biográfico do autor e comento rapidamente as suas principais publicações. Na sequência, a segunda seção – “Rumo(r) crítico sobre a produção tavariana” – faço um apanhado das ideias trabalhadas por algumas teses e dissertações acerca da obra do autor, reverberando as proposições teóricas que emergem de tais trabalhos, importantes chaves de leitura para a compreensão não apenas da

sua (anti)epopeia, mas também de todo o seu conjunto de textos. Por fim, o primeiro capítulo termina com uma seção intitulada “As pistas do prefácio à primeira edição de *Uma Viagem à Índia*”, na qual dou continuidade à detecção das possibilidades de leitura da obra tavariana já apontadas pela crítica, neste caso focando exclusivamente no caleidoscópico texto de Lourenço que serve de prefácio à primeira edição da obra de Tavares.

O segundo capítulo, “A literatura á deriva lança âncora na tradição” é dedicado quase que exclusivamente à comparação entre *Uma Viagem à Índia* e *Os Lusíadas*. Produzo uma primeira seção, mais curta, chamada “Textualidades em trânsito”, na qual introduzo a noção de intertextualidade, que norteia o exercício comparativo realizado na segunda seção – “*Uma Viagem à Índia & Os Lusíadas: ancoragens*”. Assim, em “Textualidades em trânsito”, valho-me de alguns autores flagrantemente intertextuais e metaliterários, tais como Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade e Sergio Sant’Anna, para, comentando pontualmente algumas de suas produções, realizar, também de modo intertextual, uma abordagem teórica do tema, acompanhado de Leyla Perrone-Moisés, Harold Bloom e Caetano Galindo. Aqui, seria inevitável não comentar, mesmo que rapidamente, sobre a relação da personagem tavariana “Bloom” com seus pares hipotextuais, por meio da obra de James Joyce, Dante e Homero. Na segunda seção, há efetivamente a comparação entre os dois textos portugueses, o pós-moderno e o renascentista. Pretendi ser minucioso na comparação, dando destaque para a ação narrativa e a forma com que Gonçalo M. Tavares re-cria subversivamente o texto camoniano em seus dez cantos.

Após a leitura comparativa sistemática entre as duas obras, o terceiro capítulo, “Naufragar é preciso: errância, ruína e rasura”, adentra pelo universo teórico que me instrumentaliza a melhor compreender o *corpus* de análise. Logo, a primeira dessas questões teóricas diz respeito à viagem como o arquétipo temático incontornável da literatura universal. Realizo alguma ponderação sobre tema na primeira seção deste terceiro capítulo, chamada “Errância: o (des)caminho é a própria literatura”. Para tanto, recorro, sobretudo, ao teórico francês Michael Onfray, ao canadense Wladimir Kryszynski e ao português Manuel Alegre. A síntese possível é aquela que nos diz que o deslocamento vai além do aspecto temático, e que a grande viagem operada pela literatura contemporânea é aquela realizada na página em branco, isto é, a própria feitura do texto que, em sua essência, desloca-se para paragens muito distantes a fim de encontrar seus pares transtextuais. Tal viagem aporta no contemporâneo, um época pós-moderna circunscrita pelo pós-guerra até o presente, tema que norteará a discussão da segunda seção – “Ruína: a que pon(r)to chegamos”. Nela, discuto

textos de Rosa Maria Martelo, Octavio Paz e Giorgio Agamben, entre outros pensadores, para tentar compreender de quais substratos tal “ruína” do tempo presente é composta. Uma das possibilidades apreendidas da leitura de tais teóricos tão díspares é a de que a imagem está nesse amálgama “arruinado” do presente, dado que será abordado na terceira seção do capítulo, “Rasura: palimpsesto é o mapa do meu nada”. Nela, há o retorno ao texto tauriano e sua comparação a *Os Lusíadas*, porém o mecanismo de aproximação entre os dois textos agora é o “planisfério literário” de *Uma Viagem à Índia*, e não mais as relações temáticas lineares, conforme realizei no segundo capítulo. O “planisfério” é compreendido como um dispositivo imagético a mobilizar outras imagens, aos moldes de um atlas, tipo de texto teorizado por Didi-Huberman a partir da obra de Aby Warburg, e, mais uma vez, de Jorge Luis Borges.

O quarto e último capítulo, “A épica sobrevive ao mar(asm) contemporâneo”, chega, enfim, à postulação da sobrevivência do modelo discursivo épico por meio de seu caráter subversivo, elementos que servirão à constituição de uma poética “menor”. Dividido o capítulo em duas seções. A primeira delas, “A asfixia da matéria no discurso épico hoje: o modelo desencarnado”, discute a ideia do pesquisador brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva de que a épica não deve ser percebida enquanto um gênero, mas sim como um discurso que assumiu múltiplas nuances ao longo dos tempos, até chegar no presente, aferição a que me permito realizar por meio de *Uma Viagem à Índia*. A sobrevivência – conceito obtido pela obra de Didi-Huberman *A sobrevivência dos vaga-lumes* – de tal discurso, no século XXI, da-se essencialmente pela subversão dos modelos clássico, renascentista e até mesmo do moderno. Tal subversão ataca o cerne do modelo incorporado em *Os Lusíadas*, o que será discutido em mais um retorno efetivo à obra de Tavares na segunda seção do capítulo, “A sobrevivência do discurso épico subvertido em poética menor”. Nela, utilizo como sustentação da minha tese o conceito de “literatura menor”, de Deleuze & Guattari, conceito este que atribuo ao papel do discurso épico contemporâneo, sobrevivente pela subversão minorizadora que realiza nos discursos épicos predecessores.

A leitura de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, transporta todo leitor para âmago da literatura universal, com sua intensa cadeia transtextual. Certamente a relação que mantém com tal tradição mostrar-se-á ambígua ao longo do texto, quando não profundamente irônica. A sucessão de negações exercidas pela obra desta mesma tradição a qual está, indelevelmente, atrelada, não permitirá a ambas saírem incólumes, nem a *Uma Viagem à Índia*, nem mesmo à própria tradição. A viagem é arriscada: se não há os perigos

de um mar desconhecido, como aqueles que povoam a realidade ficcional de *Os Lusíadas*, há os perigos da recepção crítica, nem sempre disposta a acolher com zelo a chegada à última página de um texto que se traveste de mil outros textos justamente para lhes criticar metaliterariamente. A ambiguidade persiste: a tradição literária sai “maior”, com o exercício poético/narrativo/crítico elaborado por Gonçalo M. Tavares; o discurso épico, no contemporâneo, sai “menor”, fruto da única possibilidade de alguma matéria adentrar o modelo literário fundador da cultura ocidental no século XXI, configuração de uma inevitável poética minorizante de toda eloquência poético-narrativa elaborada pelo homem ao longo do tempo.

CAPÍTULO 1

Coordenadas preliminares sobre Gonçalo M. Tavares e sua poética

*The well-built house has fallen to ground.
There is no God among us anymore.
Our bay leaves wither, our prophets are a bore
And not a single new spring has been found.
So you made a cockpit of your bedroom
And opening electronic windows up
You scan the universe for kicks, and zoom
A distant face to get a fake dose up;
And yet when everything's quite like a lie
And only what is terrible seems true
You find within your heart a strange devotion
Toward that star against an ignorant sky:
You know its shimmering artificial blue
Has been delivered by the deepest ocean.*

Antonio Cicero, *Ignorante Sky*, guardado no *Guardar*¹

¹ CICERO, Antonio. *Guardar*: poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.83.

1.1 Vida & obra numa nota

Gonçalo Tavares nasceu em 1970 na cidade de Luanda, porém ainda criança foi viver em Lisboa, constituindo-se português por formação e afeição. É nítida a dicção universal que reverbera em suas obras. Certamente muito mais universal do que portuguesa, numa sensível “negação” da questão nacional em nome de uma equação universal. A publicação de sua primeira obra, *O livro da dança*, data de 2001. O título já é indicativo de uma das preocupações sobre as quais Tavares vai se debruçar, a saber, as relações entre o corpo, o espaço, o tempo, a memória e a história, encarnadas pelo movimento, seja o dos sujeitos individuais ou o das sociedades. Após essa publicação de 2001, seguiram-se outras dezenas de títulos divididos em segmentos de continuidade, uma espécie de “séries”, que, por sua vez, constituem-se por “cadernos”: há os livros de “O Bairro”, nos quais há a produção de um bairro ficcional no qual se avizinham alguns dos grandes escritores universais, os “Senhores”, tais como *O Senhor Valéry*, *O Senhor Henri*, *O Senhor Brecht...* totalizando, por enquanto, dez “Senhores”; há, também, os de “O Reino”, série composta por quatro romances de densidade textual bastante significativa, entre os quais está “Jerusalém” (2004), obra de grande repercussão crítica. Há, ainda, outras “séries” elencadas pelo autor para agrupar a sua obra, possuindo, essas, um número mais reduzido de títulos. São elas: Investigações, Teatro, Bloom Books, Poesia, Arquivos, Estudos Clássicos, Canções, Enciclopédia, Cidades, Epopeia, Short Movies e Atlas.

Muito embora os autores não estejam “mortos” (como se poderia supor ao ler o célebre texto de Foucault), e sim mais vivos do que nunca neste século XXI de intenso espetáculo midiático, prefiro que ouçamos a obra e aquilo que ela, porventura, venha a nos falar sobre si e sobre o seu criador, e não o contrário. Portanto, quero rapidamente comentar, do ponto de vista diegético, poético e formal, alguns dos textos de Tavares, para, na seção seguinte deste introito, realizar um pequeno levantamento crítico (pequeno porque parcial, uma vez que, dos trabalhos acadêmicos que identifiquei sobre a obra de Gonçalo M. Tavares, dispus-me a citar apenas os que mais me afeioaram teórica e esteticamente) depreendendo algumas importantes chaves de leitura, que, obviamente, corroboram à minha. Sobre o procedimento de construção desta poética caleidoscópica, dividida em cadernos dispostos em séries, é possível afirmar que o autor se situa, nele, como um cartógrafo que se propõem a mapear as deambulações da linguagem, apreendendo o seu pensamento, sempre em trânsito, numa poética que celebra o inacabado e o descontínuo, numa postura que

francamente rejeita as certezas, propondo-se a indagar e a investigar continuamente a literatura/a arte/a linguagem, rearranjando-a constantemente em objetos que se situam num território poético sedimentado pelo fragmento, pela citação, pela especulação epistêmica, pelas ligações transtextuais e pela negação das fronteiras entre poesia lírica, narrativa ficcional e ensaio filosófico.

*Um homem: Klau Klump*², primeiro romance da tetralogia “O Reino”, publicado em 2003, tem como epígrafe³ uma estância de *Uma Viagem à Índia*, obra que, como se sabe, viria a ser publicada apenas em 2010. A “epopeia contemporânea” de Tavares já era um projeto em curso quase uma década antes de sua aparição no mercado editorial, acompanhando, de certo modo, a feitura e a publicação dos romances de “O Reino”, constituindo, assim, mais um indício da noção de circularidade, contaminação e inacabamento que caracteriza a produção do autor. A menção, em epígrafe, a *Uma Viagem à Índia* no romance “inaugural” dos “livros pretos” me parece estabelecer uma nítida relação entre ambas as obras: no excerto epigráfico em questão, o narrador/sujeito poético toca em questões que alimentam não só a narrativa de *Klaus Klump*, mas também a de seus pares que o sucedem, tais como a da tecnicidade expressada pelas “fábricas” e pelo “gosto a leite” que lembra muito mais a “máquina” do que a própria “vaca” (numa alusão à técnica em oposição à natureza); a da cidade, explicitamente referenciada como um espaço de negrura por conta do “fumo” expelido pelas fábricas, que vem a contaminar os indivíduos que se investem desta mesma negrura ao longo do um dia (passagem simbólica de tempo), a se refletir na suas “meias”, ao final do dia “despidas em casa já negras”; a da irônica crueldade do contemporâneo, refletida nas crianças da “cidade” que dormem ouvindo “canções pornográficas” cantadas pelos pais; e, de um desesperançado amanhã, um dia seguinte após este em que o indivíduo volta para casa imerso na escuridão desértica da técnica/da máquina, anunciado pelo canto do galo no raiar de uma (anti)aurora que vaticina a catástrofe.

Não sei se posso afirmar que Klaus Klump, o editor de livros “perversos” a dar nome ao romance, é o protagonista desta história – junto com sua mulher, Johana, e a sogra, uma louca. O romance é totalmente aforístico, e, como é característico do autor, nele se

² TAVARES, Gonçalo M. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³ A epígrafe corresponde à vigésima estrofe do oitavo canto de *Uma Viagem à Índia*: Nada de novo. O dinheiro não é uma invenção / Do ar livre: foi criado nas fábricas, / Nos compartimentos espessos, nos grandes edifícios. / Na cidade o gosto a leite já lembra mais a máquina / Que a vaca. Entardece, e as meias que de manhã / Eram brancas são despidas em casa já negras. / O fumo baixo come lentamente os tornozelos / Ocupados. A cidade bebe vinho, e alguns pais / Distraídos cantam canções pornográficas / Para as crianças adormecerem. Se alguém ouvir o galo / Pensará de imediato que começou a catástrofe. Cf.: TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*: melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010, c.VIII, e.20, p.330.

multiplicam “reflexões” filosófico-históricas. O narrador constrói cenas inusitadas nas quais circulam outras tantas personagens cindidas pela guerra e pelo terror dos totalitarismos do século XX – não há índices diegéticos explícitos sobre “onde” e “quando” a narrativa se passa, no entanto, o leitor é impelido a inferir que a Segunda Guerra está naquelas páginas. Talvez ela, a guerra, seja de fato a protagonista deste livro, com a sua consequente opressão, irracionalidade, medo e necessidade de fuga. Tais temas reverberam nos cadernos subsequentes, ambos publicados em 2004, *A máquina de Joseph Walser*⁴ e *Jerusalém*⁵. Naquele, Joseph Walser é um operário que comanda com precisão a máquina que lhe cabe na indústria, que joga dados com um colega e coleciona, misteriosamente, algo que não se sabe exatamente o que é. A chegada das “máquinas de guerra”, num determinado dia, à cidade, não “atrapalha” o seu cotidiano, apenas bruscamente violentado pela amputação do dedo indicador da mão direita num acidente na fábrica. Em *Jerusalém*, os mesmos temas persistem: opressão e submissão, complexificados na relação doentia entre Mylia e Theodor; a doença e seus matizes – inclusive a loucura – na perturbada figura de Mylia e na deficiência de Kass; o domínio autoritário exercido por Theodor, marido e médico, sobre Mylia e sobre os rumos da narrativa. No romance que encerra a tetralogia, *Aprender a rezar na era da técnica*⁶, lançado em 2007, o protagonista, figura central no texto e posto já no subtítulo da obra, Lenz Buchmann, também é médico – e, depois, tornar-se-á político. Tais ocupações da personagem indicam a conjuração temática que reveste o narrado, a questão “biopolítica”, assentando no deslocamento do corpo social para o corpo individual as problemáticas sobre a qual a série vai performatizar linguisticamente.

A série “O Bairro”, em uma primeira visada, parece destoar formal e tematicamente do projeto de “O Reino”. Dos trinta e nove “moradores” previstos para habitar este bairro-arquivo/bairro-biblioteca⁷, dez já se materializaram enquanto texto literário. São eles: *O*

⁴ TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

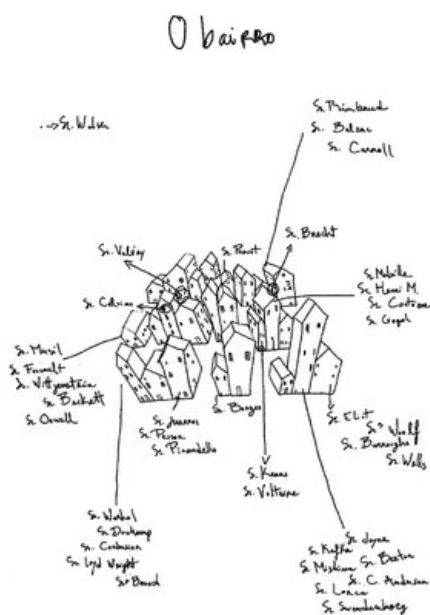
⁵ TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. Alfragide: Caminho, 2010.

⁶ TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a rezar na era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁷ Os cadernos da série “O Bairro” trazem um mapa no qual há a distribuição dos “moradores” (os 39 que o projeto parece prever) em suas respectivas casas, definindo as relações de vizinhança por este artifício imagético, também exemplar para demonstrar o quão imagética a literatura tavariana é:

*Senhor Valéry*⁸ (2002), *O Senhor Henri*⁹ (2003), *O Senhor Brecht*¹⁰ (2004), *O Senhor Juarroz*¹¹ (2004), *O Senhor Kraus*¹² (2005), *O Senhor Calvino*¹³ (2005), *O Senhor Walser*¹⁴ (2006), *O Senhor Breton*¹⁵ (2008), *O Senhor Swedenborg*¹⁶ (2009) e *O Senhor Eliot*¹⁷ (2010). A matriz de tais livros parece ser a obra *Biblioteca*¹⁸ (de 2004, único até agora da série “Arquivos”), livro composto por pequenos fragmentos ensaísticos a respeito de duzentos e setenta e oito autores, organizados sistematicamente em ordem alfabética, num elenco explícito de precursores realizado por Tavares, muito semelhante ao que ocorre com os autores selecionados para “O Bairro”. Semelhante também pelo emprego do fragmento enquanto forma literária, e pela preocupação com uma “topologia” gráfico-textual presente, cada uma a seu modo, tanto nos dez livros de “O Bairro” quanto neste único dos “Arquivos”.

Os elementos paratáticos, a construção da obra enquanto mosaico de fragmentos textuais, a dicção aforística e, muitas vezes, ensaística, a intertextualidade – por vezes implícita, no inevitável diálogo que todo texto literário é; por vezes explícita, na citação de



⁸ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Valéry*. Lisboa: Caminho, 2002.

⁹ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Henri*. Lisboa: Caminho, 2003.

¹⁰ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Brecht*. Lisboa: Caminho, 2004.

¹¹ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Juarroz*. Lisboa: Caminho, 2004.

¹² TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Kraus*. Lisboa: Caminho, 2005.

¹³ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Calvino*. Lisboa: Caminho, 2005.

¹⁴ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Walser*. Lisboa: Caminho, 2006.

¹⁵ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Breton e a entrevista*. Lisboa: Caminho, 2008.

¹⁶ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*; Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Caminho, 2009.

¹⁷ TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Eliot e as conferências*. Lisboa: Caminho, 2010.

¹⁸ TAVARES, Gonçalo M. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. (Primeira edição portuguesa de 2004)

diversos autores – são características não apenas destas duas séries de maior repercussão crítica, “O Reino” e “O Bairro”, mas da produção literária do autor com um todo. Seus textos para o teatro, *A colher de Samuel Beckett*¹⁹ e *Os velhos também querem viver*²⁰ – embora outras obras tenham sido adaptadas para o palco por grupos portugueses, estes dois são os que foram pensados enquanto peça teatral, o primeiro pertencente a essa série, “Teatro”, e, o segundo, aos “Estudos Clássicos” – são leituras do cânone, o primeiro deles (obra que, na verdade, contém três peças e dois textos teóricos), da obra de Beckett, aí eleito como uma espécie de paradigma vanguardista para o teatro contemporâneo; o segundo, retomando a tragédia clássica *Alceste*, de Eurípidides.

A questão intertextual segue explícita na série “Bloom Books”, com o livro *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*²¹, de 2004. A primeira parte, “A perna esquerda de Paris”, traz uma série de narrativas difusas, com uma espécie de narrador onisciente em terceira pessoa, a respeito de uma personagem chamada Bloom. A segunda parte, “Roland Barthes e Robert Musil”, é um conjunto de “tabelas literárias”, como se fossem fichas de leitura a respeito de uma série de autores e obras – ou seja, há uma proposição paratática esboçada numa forma estruturante bem definida, a tabela, que se coaduna à forma de “notas” empregada nos livros da série “Enciclopédia”, através dos seus três livros, *Breves notas sobre Ciência*²² (2006), *Breves notas sobre o medo*²³ (2007) e *Breves notas sobre as ligações*²⁴ (2009). A forma breve, fragmentária, é a tônica nos livros *Canções Mexicanas*²⁵ (2011) e *animalescos*²⁶ (2013) – livros da série “Canções” –, e *Short Movies*²⁷ (2011) – livro de uma série homônima –, ambos compostos de pequenas narrativas ficcionais.

¹⁹ TAVARES, Gonçalo M. *A colher de Samuel Beckett e outros textos*. Lisboa: Campo das Letras, 2002. O livro é composto por três textos teatrais: “A colher de Samuel Beckett”, “Escada Zero” e “Debaixo da cidade”; e, dois pequenos textos teóricos: “Alguns dólares sobre o teatro e outras notas menores” e “Resposta a duas perguntas”.

²⁰ TAVARES, Gonçalo. *Os velhos também querem viver*. Rio de Janeiro: Foz, 2015. (Primeira edição portuguesa de 2014)

²¹ TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D’Água, 2004.

²² TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio d’Água, 2006.

²³ TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio d’Água, 2007.

²⁴ TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder, Zambrano)*. Lisboa: Relógio d’Água, 2009.

²⁵ TAVARES, Gonçalo M. *Canções Mexicanas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. (Primeira edição portuguesa de 2011)

²⁶ TAVARES, Gonçalo M. *animalescos*. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.

²⁷ TAVARES, Gonçalo M. *Short Movies*. Porto Alegre: Dublinense, 2015. (Primeira edição portuguesa de 2011)

A obra *animalescos* (2013) é um conjunto de narrativas marcadas pelo onírico, pelo grotesco e pelo surreal. O livro traz uma série de pequenas narrativas aparentemente independentes cuja matriz epistêmica sugere a obra do pintor Francis Bacon (a capa da primeira edição é produzida a partir de uma de suas faces “deformadas”, constituindo importante paratexto por meio da pintura) e do filósofo Gilles Deleuze (de quem é a epígrafe do livro). Questionando a ruptura estabelecida pela tradição do pensamento Ocidental entre o homem e o animal, as narrativas intituladas por meio de palavras-chave nos interrogam sobre o lado bestial do humano²⁸, instaurando um ser ficcional que oscila entre a posição de um “eu” homem e um “outro” animal, talvez a “quarta pessoa do singular” de que fala Deleuze na epígrafe da obra. Já as *Canções Mexicanas*²⁹, obra da mesma série, é um livro

²⁸ Cf.: NEVES, Marcia Seabra. *Corpus Mobilie: uma descida aos confins do humano com Gonçalo M. Tavares. Navegações*. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p.158-164, jul.-dez. 2014.

²⁹ A obra possuiu, na edição brasileira da editora Casa da Palavra, interessante paratexto produzido a partir da fotografia *La hija de los danzantes* (1933), do fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo. Nela, verificam-se pequenas interferências gráficas sobre a imagem, conforme demonstram as imagens:



Como se observa, a interferência realizada pela designer Izabel Barreto na fotografia foi bastante sutil, preservando a integridade da fotografia. Nela, destaca-se a geometria do espaço enquadrado, maculada pela menina que rompe o seu centro, conferindo-lhe volume e movimento. A imagem se caracteriza pelos azulejos retangulares em tom escuro que contrastam com o branco cimentado da parede formando losangos. A base da fotografia coincide com o retângulo formado pela calçada de encontro com a base do prédio, também retangular. A pequena janela circular sobre a qual a menina se debruça, totalmente negra em seu interior parece hipnotizar a menina cujo chapéu pende para trás, e, geometricamente igual à janela, parece assegurar que a menina não escapará dali. Do corpo da menina é visível apenas o antebraço direito, as canelas e os pés descalços. De resto, seu corpo está coberto por um vestido claro e uma espécie de xale escuro que se avolumam sobre a parede inerte. O chapéu parece ser um adereço mais do cenário do que da personagem: pela sua geometria, por se coadunar à abertura negra perscrutada pela menina, por envolvê-la à parede, mas também por remeter o leitor ao México e aos seus tradicionais “sombrosos”.

A fotografia duplica a potência da visão, permitindo assim duas etapas na sua interpretação: há a imagem visível pelo leitor/observador da fotografia, da qual se extrai os aspectos descritos acima, mas também há a imagem que apenas a menina observa, advinda do negrume circular da janela sobre a qual se debruça, inacessível ao leitor/observador. A teoria que Roland Barthes desenvolve em “A câmara clara” sobre o *studium*

de contos, fruto de uma viagem do autor à Cidade do México. Enquanto “livro de viagem”, a obra traz um narrador cético sobre o que vê, e, de certo modo, arrogante em relação às diferenças de um México tão distante dos hábitos europeus, cuja representação, por vezes, é demasiadamente atrelada a clichês. O livro parece deixar claro certa “superficialidade” do olhar deste “narrador viajante/viajante narrador”, dado que parece ficar explícito, por exemplo, na sensação passada pelos contos de que as personagens bebem *mezcal* o tempo todo, e também pelo “descuido” no emprego da língua espanhola, como se o narrador o fizesse sem o adequado domínio do idioma e com a pressa em produzir estas rápidas anotações de viagem, a exemplo da grafia da palavra “fotografia” (sic), em “a ellos no les gustan las fotografias”³⁰, cujo acento foi suprimido, e a grafia da palavra “vaidosos” (sic), no título do conto “Los vaidosos”³¹.

Short Movies (2011), como o título sugere, são 69 pequenas cenas montadas por um narrador bastante “cinematográfico”, digamos, que as arranja através de um forte apelo visual pelas 94 páginas deste pequeno livro. Como se fossem esboços de roteiros para cenas a serem gravadas, indicações cênicas ou rubricas de uma peça teatral, nos contos predominam secessões de orações coordenadas organizando personagens e objetos em cena, sempre em terceira pessoa. *Matteo perdeu o emprego*³² (2010) – livro da série “Cidades” – também é composto por narrativas curtas, em sua primeira parte (vinte e cinco no total), engendradas através dos nomes das personagens, organizados em ordem alfabética, que produzem um circuito de contaminações, a começar por Aaronson, passando por Matteo e chegando a Nedermeyer, que já figurara na história de Aaronson. Na segunda parte do livro, “Notas sobre *Matteo perdeu o emprego*” – chamado pelo narrador de “posfácio” – há trinta e quatro pequenas notas reflexivas sobre as personagens fictícias da primeira parte, e uma

e o *punctum* na fotografia poderia ser adequadamente aplicada a esta imagem, uma vez que tal escuridão circular parece representar perfeitamente aquilo que o teórico francês denominou por *punctum*, ferindo a imagem com uma brecha que leva o leitor a atribuir sentidos não nítidos na superfície da imagem visível. Assim, de uma primeira leitura da fotografia extraímos uma perceptível discussão sobre a fragmentação do espaço; sobre a possível racionalidade de um olhar europeu sobre um lugar estrangeiro demonstrado pela geometrização das formas; sobre identidade e pertencimento. Numa segunda leitura, catapultada pelo desconhecimento do que a menina observa, é possível inferir que no interior da escuridão por ela espiada estão seus pais dançando, numa hipotética representação do movimento e do corpo. Assim, há na fotografia a problematização do espaço e do movimento encarnado pelo corpo, ambas presentes nos textos das *Canções Mexicanas* e em outras obras de Gonçalo Tavares.

³⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Canções Mexicanas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, p.53.

³¹ Id.

³² TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. Porto: Porto, 2010.

“tabela de cidades”³³ idêntica à tabela periódica de Mendeleev, numa prática metaliterária e interdisciplinar frequente em Tavares. Esse artifício tem efeito semelhante àquele produzido pelo “mapa” que há em *Uma Viagem à Índia* após os dez cantos da epopeia. Tais parcelas textuais, em ambas as obras, “apartadas” do texto ficcional/poético principal, possibilitam diferentes leituras desse texto, engendrando uma voz enunciativa que se sobrepõem àquela/àquelas responsáveis pela narração/pelo canto da primeira parte.

Dentro de um projeto que parece privilegiar a prosa de ficção, a poesia aparece no livro *I*³⁴ (2004), obra dividida em oito seções (ou “livros”, como sugere o sujeito poético no verso da página que abre cada um deles): “Observações”, “Livros dos ossos”, “Atenas e a metafísica”, “Frio no Alaska”, “Homenagem”, “Explicações científicas e outros poemas”, “Autobiografias” e “Livro das investigações claras”. Único livro até agora da série “Poesia”, no entanto não é o único a empregar o tratamento poemático na urdidura do texto. O extenso poema narrativo *Uma Viagem à Índia* (2010), da série “Epopeia”, sobre o qual as seções seguintes desta tese hão de se ocupar, também o faz – e não estou pensando na questão do verso em oposição à prosa, porque apenas ele não é garantia de poesia, da mesma forma que

³³ A tabela é idêntica à tabela periódica de elementos químicos, porém, no lugar dos elementos há a sigla de cidades de todas as partes do mundo, distribuídas da esquerda para a direita, de cima para baixo, obedecendo à ordem alfabética:

A respeito dela, o narrador explica: “Pensar ainda numa tabela periódica que, em vez de distribuir elementos microscópicos, distribua cidades. Muitas ordens possíveis para essa tabela de cidades – nº de habitantes, dimensão em metros quadrados, riqueza, número de guerras que ocorreram no seu espaço etc. Os critérios são infinitos, e por isso, instalar-se-ia uma discussão interminável. Colocamos na tabela as cidades por ordem alfabética e a confusão desaparece – uma certa sensação de ordem instala-se.” (TAVARES, Gonçalves M. *Matteo perdeu o emprego*. Porto: Porto, 2010, p.147) Assim, a tabela é ordenada numa fusão entre o microscópico e o macroscópico, entre a natureza, representada pelos elementos químicos que constituem as mais diversas formas de vida, e a cultura, representada pela *polis*, a cidade como o princípio da civilização, do acúmulo de memória, de conhecimento e de desenvolvimento tecnológico. Natureza e cultura se coadunam, bem como imagem e palavra, na confecção do texto taviariano, demonstrando que as distâncias entre o humano e o inumano, entre a civilização e a barbárie, bem como entre os códigos narrativos a materializar na página branca do livro tais linhas de força, não são totalmente incomensuráveis, e podem ser reagrupadas por critérios a serem definidos a cada nova narrativa.

³⁴ TAVARES, Gonçalves M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

o texto prosaico também não garante a sua ausência³⁵. Nesse sentido, umas das questões sobre as quais argumentarei é a possibilidade plural de leitura acolhida pela (anti)epopeia, seja aquela numa sequência linear que nos oferece uma narrativa mais ou menos estável de fatos sucedidos no tempo/espaço, seja aquela que percebe o texto enquanto um mosaico de pequenos fragmentos líricos.

Ora, os romances de Tavares são também arquitetados por meio de pequenos fragmentos – narrativos e/ou aforísticos –, forma que se repete em seu último romance publicado, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*³⁶ (2015) – composto por capítulos subdivididos em quarenta e oito partes menores³⁷ –, texto este que aparentemente não se insere em nenhuma das séries (muito embora tenha uma dicção e uma temática semelhante àquela da tetralogia “O Reino”). A protagonista é Hanna, uma menina de quatorze anos com Síndrome de Down encontrada por Marius, homem sobre quem nada se conta, em um lugar qualquer de uma cidade qualquer (Lisboa?) e numa circunstância não detalhada: a menina, sozinha e com dificuldade de fala, revela que está à procura do pai. Ela carrega uma caixa de fichas nas quais se lê, no topo, “aprendizagem de pessoas com deficiência mental”³⁸: é uma série de comandos relativos à vida cotidiana cuja função parece ser a de relacionar certo comportamento adequado a determinada situação: apresentação pessoal, higiene, dor, orientação espacial etc. A menina sabe o seu primeiro nome: Hanna, e o que deseja: localizar o pai, cuja procura deve ocorrer em “Blim/Belim/Berlim”³⁹. Eis que

³⁵ Antonio Cicero, em *Poesia e filosofia* (2012), discutindo as distâncias e as zonas de contato entre elas, em um dos capítulos esclarece a relação entre verso e prosa, alertando para o possível equívoco de se atribuir à palavra “poesia” um sentido antônimo à “prosa”, posição semântica ocupada pela palavra “verso”. Para o autor, “o sentido da oposição entre verso e prosa na cultura oral primária (que é aquela que não conhece a escrita) não é idêntico ao que tem na cultura que emprega a escrita [alfabética]. Nesta, podemos dizer que o texto em prosa é aquele que não passa de uma linha a outra [...] senão devido a uma contingência física [do suporte da escrita]. [...] Em contraste com isso, o texto em verso é o que passa de uma linha para outra [...] ainda que não haja nenhuma necessidade física para isso. Já na cultura oral primária, o verso pode ser definido com um sintagma que exemplifica um padrão sonoro (ritmo, metro ou medida) recorrente. Sendo assim, a prosa não consiste num gênero literário, mas apenas na fala em que não ocorre semelhante reiteração. A rigor, não há nenhum gênero literário em tal cultura, pela razão óbvia de que a própria palavra “literário” provém de letra. O que nela existe é a diferença entre aquilo que se reitera e aquilo que não se reitera. O que se reitera sistematicamente é um padrão sonoro, uma palavra, um verso, um provérbio, uma canção, um poema. Na cultura oral primária, o que se reitera sistematicamente é enunciado que foi memorizado, que é chamado de *epos* (plural: *épea*) na Grécia arcaica. O que não é *epos*, o que não se reitera, é *mythos*, palavra da qual provém a nossa “mito”, mas que originalmente significava simplesmente “fala”. (CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.37-38)

³⁶ TAVARES, Gonçalo M. *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

³⁷ São cenas fragmentadas e episódios que muitas vezes não desencadeiam uma progressão narrativa consequente. Nestas cenas desfilam personagens peculiares que cruzam pelo caminho da dupla Hanna e Marius em sua empresa de busca pelo pai da menina, que jamais será encontrado.

³⁸ Op. cit. p.14

³⁹ Ibid. p.16

a inusitada dupla parte em viagem para cumprir a “aventura” prometida já no título da obra, replicando a ideia de deslocamento e de viagem⁴⁰ inerentes à *Uma Viagem à Índia*.

A cadeia transtextual⁴¹ que este romance de 2015 mobiliza no imaginário do leitor, tornando-o profundamente polissêmico, aproxima-o de outra obra emblemática na poética tavariana, que mobiliza, de certo modo, todas as características que tentei rapidamente posicionar nos textos apontados anteriormente. Esta obra, essencialmente híbrida e polifônica, composta por múltiplas estratégias discursivas, é o *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*⁴² (2013), da série “Atlas”⁴³. Nele, palavra e

⁴⁰ A viagem – narrada ao longo das quase duas centenas e meia de páginas do romance – corresponde ao desmantelamento do enredo apresentado no seu título – *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* –, isto é, tudo o que se deve saber sobre a viagem de busca de Hanna e Marius está posto *a priori*, de modo que, à medida que o texto avança, tal imagem vai sendo diluída numa procura inerte, entre personagens e paisagens improváveis, na constante tensão entre a necessidade de Hanna oferecer dados sobre a sua origem e a sua impossibilidade de manipular a língua.

⁴¹ Mais uma vez, as relações intertextuais com diversos textos da cultura erudita e da cultura *pop* ficam visíveis. Por exemplo, o romance de Tavares faz uma franca alusão ao romance de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), e ao filme homônimo de François Truffaut, de 1966, com a ideia dos homens-memória/homens-livro, personagens que representam um momento histórico em que não se pode mais confiar o passado aos arquivos textuais, fazendo do homem sobrevivente o grande documento do que aconteceu. Outra relação fácil de depreender pela leitura da obra de Tavares é a relação com o filme do coreano Kim Ki-Duk, chamado *Moebius* (2013) – nome de uma das personagens de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* – no qual o diretor aborda temas bastante psicanalíticos, como o incesto, a castração, a depressão e a violência familiar, num filme sem diálogo algum. Em relação ao nome “Moebius”, também é inevitável pensar na “fita de Moebius”, elemento ligado à geometria que possui por propriedade representar um caminho sem início nem fim, isto é, infinito, cuja superfície possui apenas um lado. A obra de Escher, *Moebius Strip II*, é visualmente muito significativa do conceito matemático em questão, e de seus desdobramentos insterdiciplinares:



Cf.: <http://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/mobius-strip-ii/>

⁴² TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.

⁴³ A palavra “atlas”, que nomeia a obra ea série, estabelece uma inevitável relação delas com a mitologia e com uma categoria de obra muito significativa para a localização e identificação de espaços e topologias dentro de um macroorganismo objetivo, tomando como paradigma os atlas geográficos, tão conhecidos e utilizados por nossa civilização. Atlas, o titã amaldiçoado pelos deuses do Olimpo a carregar sobre os ombros o peso do mundo, parece carregar, aqui, o peso dos microorganismos que povoam o corpo e ainda aqueles organismos imaginários urdidos pela subjetividade imaginativa. Assim, formula-se um atlas que subverte as

imagem⁴⁴ matizam/problematizam uma constelação imensa de temas, fragmentos organizados ao longo de suas mais de quinhentas páginas. As diferentes parcelas textuais distribuídas nestas páginas/pranchas se assemelham à estrutura textual formulada nas tabelas, reproduzindo um ritmo de leitura já presente em “cadernos” anteriores, ao convocar o leitor para um compromisso ativo e criativo com a obra. O ensaio, enquanto gênero textual – importante lembrar que a obra literária se originou a partir da tese de doutoramento do autor –, imiscuído ao texto ficcional, predomina ao longo do *Atlas* e suas entradas; a referência a inúmeros autores de literatura e de filosofia é uma constante no texto – repleto de excertos de muitos textos, num verdadeiro exercício de colagem/montagem –, também a exemplo do que se percebe nos demais livros.

Enquanto catalisador de praticamente todos os mecanismos composicionais de que dispõem Tavares, o *Atlas* parece servir como um dispositivo de referência não apenas de *n* assuntos acerca do homem contemporâneo, mas do próprio fazer literário do autor e das estratégias formais empregadas em sua produção artística. Sobre tal conjunto de obras, diversas são as leituras críticas e interpretações realizadas em âmbito acadêmico e pela mídia especializada, a despeito do fato de Tavares ter começado a publicar, digamos, recentemente, isto é, sua aparição no mercado editorial português foi há apenas quinze anos. Adiante, faço um recorte nesta produção crítico-acadêmica, destacando algumas leituras bastante rentáveis a respeito da obra do autor.

1.2 Rumo(r) crítico sobre a produção tavaraviana

Numa pesquisa em bancos de dados digitais de universidades brasileiras e portuguesas⁴⁵, encontram-se muitos artigos versando sobre a literatura de Gonçalo M. Tavares, sobretudo acerca das séries “O Bairro” e “O Reino”, e também sobre o livro que serve como objeto principal desta tese, *Uma Viagem à Índia*. Dessas obras literárias, inúmeras questões teóricas são depreendidas e colocadas sob análise, sejam aquelas

noções de espacialização e de objetividade, enveredando pelos caminhos da epistemologia, do pensamento, da biologia e da criação.

⁴⁴ As imagens que compõem o livro, centenas de fotografias, foram produzidas pelo coletivo de artistas Os Espacialistas, o mesmo coletivo responsável por elaborar o paratexto de *Uma Viagem à Índia*, o “itinerário” da “melancolia contemporânea”.

⁴⁵ Nas referências há um levantamento de dissertações de mestrado e teses de doutorado a respeito da obra do autor.

concernentes à intertextualidade e ao diálogo com o cânone; à economia do texto literário contemporâneo com suas idiossincrasias próprias à poesia e próprias à ficção; à feita narratológica peculiar aos ditos autores “pós-modernos”; ou, à problemática dos gêneros literários, ao hibridismo que arrefece suas fronteiras. Além de tais artigos, há também algumas interessantes dissertações de mestrado e teses de doutorado, muito embora, dessas, nenhuma verse sobre *Uma Viagem à Índia*, especificamente; daquelas, localizei três que tenha como *corpus* principal de análise a referida “epopeia contemporânea”. Não obstante a ausência de tal obra enquanto objeto de análise da maioria dos trabalhos acadêmicos – dissertações e teses –, comentá-las-ei a seguir com o objetivo de me apropriar de seus percursos teóricos e de suas postulações investigativas, elementos que hão de enriquecer a minha análise e consubstanciar os meus possíveis resultados de pesquisa acerca da poética de Tavares refletida em *Uma Viagem à Índia*.

Começo, pois, pelas *Parábolas do absurdo nos “Livros Pretos” de Gonçalo M. Tavares*⁴⁶, dissertação de mestrado defendida em 2010 junto à Universidade Nova de Lisboa, na qual o tema da intertextualidade constitui a principal preocupação da pesquisadora. Dos inúmeros precursores com os quais Tavares dialoga, dois são elencados para a análise, os quais considero, de fato, bastante significativos dentro da obra do português: Kafka⁴⁷ e Beckett⁴⁸. A dicção do ficcionista tcheco e do dramaturgo irlandês ressoa em todo projeto literário de Tavares, porém, como bem analisa a dissertação, ela se torna mais perceptível em seus “Livros Pretos”, a tetralogia encampada pela série “O Reino”, romances nos quais a estética do absurdo⁴⁹, associada pela crítica aos dois autores, pode ser amplamente

⁴⁶ FREITAS, Maria E. Lopes de. *Parábolas do absurdo nos “Livros Pretos” de Gonçalo M. Tavares*. 2010. 90p. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas/Estudos Românticos: Textos e Contextos) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2010.

⁴⁷ De acordo com o trabalho em questão, “as personagens kafkianas encontram-se emparedadas, perplexas, diante de um mundo que exibe um enorme cartaz onde se lê: não existe saída. Não existe esperança para o autor, para os leitores, nem para as personagens. Nas suas narrativas não se apontam soluções, não se cultiva o otimismo” (Ibid. p.16).

⁴⁸ Ainda segundo a dissertação, o teatro de Beckett rompe com a tradicional representação da ação e do conflito psicológico, procurando novos meios de expressão dramática, não seguindo uma linguagem teatral pré-definida. O dramaturgo também elevaria os paradoxos da linguagem humana. Suas personagens, “ao contrário dos heróis trágicos, são insignificantes, vagabundos, pedintes que se deslocam por um cenário praticamente inexistente”. Ou seja, Beckett discute temas “eternos” dentro da problemática humana: “a crueza do absurdo da existência vivida como um castigo por um pecado misterioso, a profunda solidão de seres esgotados, alguns no final da vida, e impossibilitados de morrer” (Ibid. p.9).

⁴⁹ Ibid. p.8-10. A autora traça um rápido percurso, a partir do século XIX, para dar conta da sedimentação do que entendemos por “literatura do absurdo” na primeira metade do século XX, sugerindo seu surgimento a partir de filósofos como Nietzsche e Kierkegaard, cujas teorias corroeram o entendimento da condição humana até então, chegando aos pensadores existencialistas tais como Sartre e Camus e suas reflexões a respeito do “absurdo da vida”. O trabalho ainda lembra que “a etimologia do termo ‘absurdo’ remete para o latim *absurdu*, ou seja, contrário à razão, contraditório, disparatado” (Ibid. p.8).

identificada. No primeiro deles, *Um homem: Klaus Klump*, o trabalho aponta para a relação opressora entre o pai do protagonista e ele⁵⁰, aludindo à *Carta ao pai*, de Kafka, e também ao “Complexo de Édipo”⁵¹ descrito por Freud. Em *A máquina de Joseph Walser*, o protagonista “revela uma atitude de imobilidade face ao absurdo” que é o seu cotidiano, transformando-se “numa ‘coisa’, numa peça da engrenagem”⁵², tal como ocorre com as “personagens do absurdo”⁵³, marcadas por um forte índice de imobilidade e incomunicabilidade⁵⁴, do mesmo modo que encarna uma total incompreensão da situação em que vive, questão tão discutida, por exemplo, em *O processo*⁵⁵.

Sobre estes quatro romances de “O Reino”, a dissertação *A natureza não reza*⁵⁶, defendida em 2012 junto à Universidade do Minho, produz uma cadeia comparativa que vai além das intertextualidades mais imediatas como Kafka e Beckett, mobilizando para a compreensão das obras de Tavares não apenas seu diálogo com autores consagrados de literatura, mas também produtos da cultura *pop* de massa imiscuídos à filosofia contemporânea, em uma leitura que me parece bastante original e produtiva, em que “um dos grandes objetivos”, nas palavras do autor, é “acompanhar a investigação do que seja o humano que é feita por Gonçalo M. Tavares”⁵⁷. Nesse sentido, importantes escritores da

⁵⁰ Ocorre-me associar o nome da personagem, Klaus Klump, aos nomes das protagonistas de duas das mais significativas obras de Kafka, isto é, Joseph K., em *O processo*, e K., em *O castelo*. Muitos dos nomes das personagens tavianas parecem ter uma descendência germânica, ou anglófona – destoando do/negando o universo ibérico. Mas, neste romance, o duplo “K” de Klaus Klump não me parece mera coincidência, haja vista os temas tratados pela obra, os rumos da personagem e os desdobramentos do projeto “O Reino” através dos romances posteriores.

⁵¹ É interessante lembrar que a relação com o pai, recorrente na cultura Ocidental, é recorrente também na obra de Tavares. Agora percebo que em *Jerusalém*, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* e também em *Uma Viagem à Índia* esta relação é problemática, ou sofre algum tipo de interdição, marcando sobremaneira as personagens e influenciando suas direções.

⁵² FREITAS, Maria E. Lopes de. *Parábolas do absurdo nos “Livros Pretos” de Gonçalo M. Tavares*. 2010. 90p. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas/Estudos Românticos: Textos e Contextos) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2010, p.32.

⁵³ “Os traços predominantes atribuídos [a tais] personagens permitem, classificá-las como ‘anti-heróis’, errantes, sem referências, prisioneiros num mundo sobre o qual não têm qualquer poder. São ultrapassados pelos acontecimentos, condenados à espera angustiada de um fim que não chega” (Ibid. p.12).

⁵⁴ Flagrante nas peças de Samuel Beckett – Cf. *Esperando Godot* etc. E também em Kafka, no qual creio que a relação de K. com o poder em *O castelo* seja um dos exemplos mais paradigmáticos sobre o tema – Cf. *O castelo*...

⁵⁵ Minha dissertação de mestrado tratou sobre a questão da *inação* no personagem Joseph K., de Kafka, comparado ao seu correspondente cinematográfico no filme de Orson Welles homônimo ao romance. Cf. BUENO, Kim Amaral. *O Processo, em Kafka e Welles: exceção e inação*. 2011. 106p. Dissertação (Mestrado em Letras/ Estudos de literatura – Literatura comparada) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2011.

⁵⁶ MENESES Pedro Manuel Ribeiro de Sousa. *A natureza não reza: Sobre a tetralogia “O Reino” de Gonçalo M. Tavares*. 2012. 155p. Dissertação (Mestrado em Mediação e Cultura/Estudos de Cinema e Literatura) – Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

⁵⁷ Ibid. p.9

primeira metade do século XX, como Herman Broch, Robert Musil, Alfred Döblin e Ernest Jünger, são convocados ao lado do jovem espanhol Ricardo Menéndez Sálmon e do francês Michael Houellebecq; ainda, importantes poetas portugueses tais como Fernando Pessoa (sob o heterônimo Ricardo Reis), Eugénio de Andrade, Rui Costa e Herberto Helder. Juntamente com tais escritores de literatura, o trabalho discute as obras cinematográficas *Elefant*, de Gus van Sant, *Blue Velvet*, de David Lynch, a série para a televisão *The Kingdom* (1994, e uma segunda temporada em 1997) – *Riget*, em dinamarquês –, do diretor Lars Von Trier e a série americana, também para a televisão, *Dexter* (2006 a 2013), entre outros filmes. Todos esses ficcionistas, poetas e cineastas figuram ao lado de filósofos como Slavoj Žižek e Giorgio Agamben para a compreensão da questão da guerra nos romances e da sua dicção narratológica que, segundo o trabalho, destoa daquela pós-moderna, engendrando um narrador que se situa no tempo da modernidade “em que ainda se respirava o entusiasmo das grandes narrativas (a guerra que atravessa *Um Homem: Klaus Klump*, a investigação exaustiva de Theodor Busbeck, em *Jerusalém*, a vontade de fazer de Lenz Buchmann, em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*)”⁵⁸.

Ainda sobre os romances de “O Reino”, a dissertação defendida em 2013 junto a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *Entre “bios” e “política”: a tetralogia de “O Reino” de Gonçalo M. Tavares*⁵⁹, os lê enquanto “revisitação de espaços e práticas biopolíticas”⁶⁰, considerando que, embora Foucault já tenha examinado tais mecanismos e instituições do ponto de vista teórico, a obra de Tavares vai além: “o caráter alegórico dos romances insufla-lhes uma nova vida que suspende a reclusão em que estes por vezes se encontram – confinados que estão a um passado estático e/ou a uma objetividade (ironicamente) nebulosa – permitindo ao nosso olhar contemporâneo encará-los sob uma luz diferente”⁶¹. Nesse sentido, a dissertação de mestrado *A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares*⁶² vai investigar os romances tomando como ponto de partida teórico também o signo da violência, o mal que “paira sobre todos nós, [...] o registro,

⁵⁸ Ibid. p.12-13

⁵⁹ FURÃO, Igor Grave Abraços. *Entre “bios” e “política”: a tetralogia de “O Reino” de Gonçalo M. Tavares*. 112p. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2013.

⁶⁰ Ibid. p.9

⁶¹ Ibid. p.9-10

⁶² MARQUES, Maria M. de Araújo. *A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares*. 118p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa/Investigação e Ensino) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2010.

a patente, da série do ser vivo do séc. XXI”⁶³. No entanto, a pesquisa se dedica com maior ênfase ao romance *Jerusalém*, apresentando “os fundamentos que permitem a transposição do gênero narrativo para o gênero dramático, reforçando a manifesta predileção que tem suscitado esse texto enquanto objeto representável”⁶⁴ (pelo menos, como argumenta o texto, em Portugal). Assim, a obra é associada à tragédia clássica, com seu modo particular de “moralizar a sociedade [...] pela imitação de ações de cidadãos destacados caídos em desgraça, pela repercussão do papel de um coro que permite a memorização de factos condenáveis e pela contenção das emoções exploradas”⁶⁵.

Além de tais dissertações de mestrado, analisei três teses de doutoramento sobre a obra de Tavares. Em ordem cronológica de escrita, a primeira delas, a de Julia Vasconcelos Studart, *A Literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas de O Reino e O Bairro*⁶⁶, propõe-se a investigar arqueologicamente a escrita de Gonçalo M. Tavares partindo da ideia da literatura com um “corpo-dançarino entre a ficção e o ensaio e como um pensamento sucessivo de um passado reminiscente que se apresenta no presente como uma resistência no mundo agora”⁶⁷. A autora parte da indicação do próprio Tavares, contida no subtítulo de sua primeira obra publicada – *Livro da dança*, “projecto para uma poética do movimento”, e, perseguindo as ideias de Nietzsche e Sloterdijk, constata, numa alusão à sucessão de “Senhores” de O Bairro, que

o Senhor Gonçalo M. Tavares é um poeta que parece não necessitar mais, minimamente, de qualquer ideia de verso ou de linha ou de frase, esta discussão não é mais a sua. É um poeta que sugere, contra e com o *cogito*, a hesitação e a emergência. A sua questão, ou propósito, é emergir o espírito livre na figuração errante de um dançarino sutil em meio a uma escrita oscilante, errante, que se pretende uma dança investigativa das conexões mais equivocadas e certeiras entre a existência e linguagem.⁶⁸

Já a tese *Gonçalo M. Tavares e seus Senhores*⁶⁹, de Liani Fernandes de Moraes, analisa as obras da série “O Bairro” por meio da Teoria dos Cronotopos, de Mikhail Bakhtin, esclarecendo o modo como “as relações de tempo/espço funcionam como determinantes

⁶³ Ibid. p.7

⁶⁴ Ibid. p.10-11

⁶⁵ Ibid. p.11

⁶⁶ STUDART, Júlia Vasconcelos. *A Literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas de O Reino e O Bairro*. 326p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão/Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. 2012.

⁶⁷ Ibid. p.9

⁶⁸ Ibid. p.292

⁶⁹ MORAES, Liani Fernandes de. *Gonçalo M. Tavares e seus Senhores*. 333p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2012.

para o desenvolvimento das tramas em que [...] as peculiaridades cronotópicas são capazes de criar o terreno propício para o desenvolvimento dos enredos”⁷⁰. Por fim, a tese *Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo*⁷¹ considera a obra de Tavares enquanto um projeto cartográfico performativo “em que as Séries demarcam territórios de implementação do pensamento por sua vez materializados nos Cadernos”⁷², instaurando a “determinação de cartógrafo do escritor”⁷³, aquela que faz da escrita deambulação. Focalizando as 14 Séries do Tavares, mas privilegiando aquela de “O Reino”, o trabalho se vale como entrada para tais romances a constatação de que eles “veiculam um discurso de reiteração temática com acento na premissa contemporânea da legalidade do mal e na racionalidade cujo modelo pós-Auschwitz se pretende questionar”⁷⁴.

Em relação à *Uma Viagem à Índia*, há apenas três trabalhos acadêmicos em nível de mestrado e nenhuma tese de doutoramento, até o momento. Na dissertação de mestrado *Uma Viagem à Índia: antiepopéia e paródia*⁷⁵, o autor analisa a obra de Tavares em função das características do pós-modernismo, sobretudo da paródia e da metaficção. A visão oferecida pelo texto contemporâneo sobre a Índia é comparada àquelas visões de três textos do século XVI que dão conta desta viagem, *Da Ásia...*, de João de Barros, *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, e *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. O conceito de paródia fica por conta da comparação específica entre o texto de Tavares e a epopeia camoniana, estabelecida, assim, sob este viés. Texto que também disserta sobre a (anti)epopeia tavariana, *A epopeia na contemporaneidade: o “império” de Bloom em Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares*⁷⁶, identifica de que maneira a obra de Tavares apresenta traços da epopeia clássica, trazendo-os ao contemporâneo por meio de uma “estética híbrida, entre verso e prosa, epopeia e romance”⁷⁷. A dissertação realiza um levantamento do gênero épico desde os modelos da antiguidade, discutindo de que maneira tal ramo da poética foi analisada por

⁷⁰ Ibid. p.16-17

⁷¹ SANTOS, Maria da Graça Ribeiro da Mata dos. *Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo*. 289p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora. 2016.

⁷² Ibid. p.3

⁷³ Ibid. p.13

⁷⁴ Ibid. p.3

⁷⁵ VAZ, Paulo Ricardo Flausino Mafra. *Uma Viagem à Índia: antiepopéia e paródia*. 103p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2014.

⁷⁶ PEREIRA, Isabele Corrêa Vasconcelos Fontes. *A epopeia na contemporaneidade: o “império” de Bloom em Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares*. 91p. Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. 2015.

⁷⁷ Ibid. p.14

Platão e Aristóteles. Seguindo uma linha temporal dos eventos históricos, o trabalho discute a forma como o renascimento retoma a tradição épica e como a modernidade inaugura a supremacia do romance, formato narrativo que, segundo a autora, “é o atual representante do épico, que cedeu a sua configuração inicial para uma nova estética realista introspectiva”⁷⁸. Para ela, o texto de Tavares incorpora uma espécie de *mimesis* da vida contemporânea, focalizando as ações de Bloom, personagem que “traz em seu âmago a melancolia típica da ausência de sentido do mundo”⁷⁹. Por fim, a dissertação *Itinerários de Bloom: Estudo de Uma Viagem à Índia a partir da poética do movimento*⁸⁰ discute o texto tavariano sob a perspectiva que enunciada no título, isto é, o da “poética do movimento”, constatando a utilização de uma “estrutura irônica de construção da narrativa”⁸¹.

Das diferentes leituras que todos os trabalhos pesquisados oferecem, alguns temas são recorrentes e parecem prevalecer nas literaturas críticas sobre o autor português, tais como a intertextualidade, a hibridização dos gêneros, a violência, o mal... elementos que também destaco, em maior ou menor grau, na minha análise de *Uma Viagem à Índia*. Texto também extremamente potente, embora sem pretensão acadêmica, e no qual muitas entradas para a epopeia contemporânea são oferecidas, é o prefácio produzido por Eduardo Lourenço, constando da primeira edição do livro de Tavares. Na sequência, recolho essas chaves de leitura habilitadas pelo texto de Lourenço, e tento sistematizá-las para fazer delas instrumento de minha própria leitura, nos capítulos subsequentes.

1.3 As pistas do prefácio à primeira edição de *Uma Viagem à Índia*

Eduardo Lourenço escreve o prefácio⁸² para a primeira edição de *Uma viagem à Índia* (2010). O texto, embora curto, é bastante rico nas pistas que se disseminam sobre o livro de Tavares, fruto da erudição e da sensibilidade do crítico português. Mas também, obviamente, da riqueza do texto tavariano e das múltiplas entradas, a despeito das poucas saídas, que tal

⁷⁸ Ibid. p.42

⁷⁹ Ibid. p.68

⁸⁰ LIMA, Valquíria Luna Arce. *Itinerários de Bloom: Estudo de Uma Viagem à Índia a partir da poética do movimento*. 74p. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. 2016.

⁸¹ Ibid. p.64.

⁸² LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem no coração do caos. In.: TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

texto produz: a imagem do labirinto é mais uma das evocadas por Lourenço ao comentar a obra, numa franca associação a Jorge Luis Borges. As epígrafes para o prefácio, cujo título é “Uma viagem no coração do caos”, são duas: a primeira, de Kafka, do pequeno conto *O Novo Advogado*, e a segunda, do próprio texto que prefacia, uma estrofe do Canto VII.

O crítico começa apontando aquilo que salta aos olhos do leitor já na primeira página do livro, a sua “original revisitação da mitologia cultural e literária do [...] Ocidente”⁸³, tendo como “modelo” *Os Lusíadas*. A formatação do texto como tal, a partir do paradigma da epopeia camoniana e da confrontação explícita com a herança cultural do passado, produz mais do que um “exercício sofisticado de des-construção [...], mas uma versão lúdica e paródica de uma *quête*, aleatória e como tal assumida”⁸⁴. A obra é considerada por Lourenço como um “prosaico poema, antipoema e hiper-poema, com consciência aguda da sua ficcionalidade, [que] navega e vive entre os ecos de mil textos-objetos do nosso imaginário de leitores”⁸⁵. A alusão à categoria de Genette de “hipertexto”⁸⁶ parece bastante apropriada para *Uma viagem à Índia*, tanto pela conexão com seu hipotexto imediato, *Os Lusíadas* (que por sua vez também é hipertexto), mas também pela “referência hiper-literária” através das peripécias que dialogam como o texto camoniano e nele “encontram motivos de reinvenção surpreendente”⁸⁷.

Lourenço chama a atenção para o fato de que a viagem de Bloom – personagem principal –, é “uma dupla viagem”⁸⁸. Parece-me que, com tal expressão, o crítico pretende evocar o deslocamento que há na diegese do texto, do protagonista em direção à Índia (afeito muito mais a um movimento psicológico e íntimo e do que efetivamente físico, no campo efetivo da ação), mas também a uma viagem pela tradição literária portuguesa, ou seja, uma viagem metaliterária, cujo percurso é sedimentado pelo vigor imortal de *Os Lusíadas*. A expressão “dupla viagem” pode ser atribuída igualmente àquilo que o texto tem de “musical”, inserindo-o na tradição da epopeia como um discurso que, em suas origens primitivas, foi regido pela voz, pela oralidade; (ou, também, se pode pensar naquilo que o

⁸³ Ibid. p.9

⁸⁴ Id.

⁸⁵ Id.

⁸⁶ A “hipertextualidade” é uma das cinco categorias elencadas por Gérard Genette dentro de sua teoria da transtextualidade. Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Importante lembrar que a noção de “intertextualidade” já havia sido introduzida por Julia Kristeva, em texto de 1969, conforme aponta o próprio Genette. Cf. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁸⁷ Op. cit. Id.

⁸⁸ Id.

texto tem de lírico, porque há um substrato lírico – ou contralírico, ou antilírico, mas que de todo modo se associa à tradição da lírica – mais profundo do que a camada narrativa imediata). Juntamente com este caráter “musical”, a expressão “dupla viagem” pretende aglutinar um aspecto visual, o “olhar”⁸⁹, cumprindo a promessa de uma viagem que percorre som e visão. E a visão, o olhar, em inúmeras passagens do texto, será apontada pelo narrador com o grande movimento de Bloom: o movimento dos olhos⁹⁰.

Lourenço atribui a uma “radical ironia”⁹¹ a força que, no “coração” desta dupla viagem, “desloca o texto para paragens ainda não percorridas”⁹². Para Lourenço, Tavares é ousado ao propor “repetir a viagem arquétipo à terra onde realidade e sonho se confundem, subvertendo o sentido da viagem canônica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção”⁹³. Há uma rápida constatação histórica de que a decepção (ou o fracasso?) encarnado pelo texto de Tavares seja compatível com o “desespero” e a “agonia” ocidental, revelando uma espécie de consciência histórica (ou meta-histórica) de uma plausível conversão “do Ocidente [...] e [d]a sua cultura sob o signo de Ulisses em êxtase vazio, fascinado pelo esplendor do seu presente sem futuro utópico, glosando sem descanso a sua proliferante ausência de sentido”⁹⁴. Lourenço define a obra de Tavares como um “travestimento sem precedentes do texto epopaico (*Os Lusíadas*, a seu modo, também é já texto de decepção, por conta da realidade), uma viagem ao fim do nosso fabuloso presente como glosa interminável da existência como tédio de si mesma”⁹⁵.

A viagem de Bloom pretendida por Tavares, para o crítico português, está centrada muito mais na “reescrita da aventura verbal”⁹⁶ que representa a materialização literária desta “eterna busca do Oriente”⁹⁷. Ele utiliza a expressão “contra-epopeia”⁹⁸, como se o texto fizesse um percurso na contramão do gênero, como se navegasse por este rio literário contra a sua correnteza, qualificando-a como “luminosa, paródica e burlesca”⁹⁹. É igualmente

⁸⁹ Id.

⁹⁰ Neste sentido, a quadragésima quarta estrofe do primeiro canto é bastante significativa. Nela, o narrador/sujeito poético afirma que “Bloom abriu os seus dois olhos contraditórios / (um que queria ver o novo, o outro dormir) / dirigindo o olhar para o calmo compartimento / onde acabara de entrar. / Bloom, o nosso herói. Eis o que faz primeiro: observa”. Cf.: TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010, p.40.

⁹¹ Op. cit. p.10

⁹² Id.

⁹³ Id.

⁹⁴ Id.

⁹⁵ Id.

⁹⁶ Id.

⁹⁷ Id.

⁹⁸ Ibid. p.11

⁹⁹ Id.

significativo o emprego da expressão “não-viagem”¹⁰⁰ para caracterizar a viagem de Bloom, que, nas palavras do crítico, também é a “não-viagem que nós próprios somos”¹⁰¹. Tal expressão é conferida ao texto pelo seu caráter, acima de tudo, subversivo dos modelos canônicos que mimetiza, de modo que a máxima oposição a qualquer deslocamento seja, simplesmente, a imobilidade.

Para Lourenço, o “autor-herói” de *Uma Viagem à Índia* é o “primeiro não-viajante consciente da ficcionalidade de todas as buscas do Graal”¹⁰². A cadeia de negações com a qual o texto tavariano é aberto parece ser compreendida pelo crítico dentro da lógica que submete tal texto à contramão do épico (e, portanto, não menos épico, apenas um épico a contrapelo): “Jerusalém, Atenas, Roma, o Graal, o novo mundo, a própria natureza [...]” são deixadas como “pura legenda [...] no limbo em que se dissolveram”¹⁰³, de modo que Gonçalo M. Tavares se assemelha a uma espécie de “Cassandra de si mesma”¹⁰⁴, cuja tradição, evocada para ser negada, assumida para ser rejeitada, procurada para dela se esconder, percorrida para dela fugir, já está inscrita no seu “futuro esquecimento”¹⁰⁵. O artifício de Bloom é operar não a sua memória do passado, mas sim a sua memória do futuro: profeta de seu tédio, oráculo de sua própria peregrinação anti-redentora, Bloom não vê sentido nas suas ações, e num texto próximo a um niilismo agudo, tem o nada, ou o “menos um”, como saldo da sua equação de vida. Então parece transparecer a real posição dos deuses dentro da epopeia de Tavares: o texto parece encarnar a sacralidade ambivalente daqueles que habitam o Olimpo nas epopeias clássicas, e dele, da própria matéria linguística, emerge a potência que não redime nem salva o objeto de sua criação, mas o lança a um destino maior, o da recepção pelo leitor e os caminhos incertos daí decorrentes. Para Lourenço, o texto de Tavares é “assombrado” mais por Whitman do que por Pessoa. Para ele,

o dispositivo de *Uma Viagem à Índia* é o de um poema provocantemente épico e anti-épico. A sua realidade é a de um romance não menos provocantemente inscrito nos <<cantos>> e <<estâncias>>, ao mesmo tempo prosaicas e hiper-literárias pelos ecos de todas as peripécias que lhe são como mar inacessível à plácida superfície do seu poema, total e totalizante”.¹⁰⁶

O crítico oscila entre se referir ao texto como um “romance-poema” ou um “poema-romance”, mas não se furta de lhe atribuir um poder premonitório, “futurista”, através de seu

¹⁰⁰ Id.

¹⁰¹ Id.

¹⁰² Id.

¹⁰³ Id.

¹⁰⁴ Ibid. p.12

¹⁰⁵ Id.

¹⁰⁶ Ibid. p.13

“anacronismo paradoxal”, produzindo nele uma nova dobra a expor a força do seu ambivalente dispositivo épico/anti-épico: a cadeia de referências do passado em franca subversão indicam uma “negrura absoluta” (pessimista), marca desta “viagem à Índia, pátria arcaica de nós mesmos como Espírito, entre fantasmas e vampiros de que esta cruel e tónica Viagem se alimenta”¹⁰⁷. A viagem pretendida pelo texto também tem seu itinerário psicanalítico, digamos, por entre nossos sonhos e ilusões, de modo que, “nem a mais sublimada [delas] escapa ao seu olhar de anatomista dos nossos sonhos divinos”¹⁰⁸: para Lourenço, “Bloom é um Édipo que não está disposto a vazar os olhos por um pecado de que não é sujeito”¹⁰⁹. Não esqueçamos que o motivo principal da viagem de Bloom é o fato de ele ter matado o pai, que por sua vez mandara matar a amada do filho, porém “Bloom não desce aos infernos para resgatar, como o incauto Orfeu, a Eurídice, que perdeu por culpa paterna”¹¹⁰. Eduardo Lourenço conclui sua análise afirmando que

Uma Viagem à Índia é uma navegação parada e fulgurante da nossa alma de pós-modernos, fugitivos e perseguidos, como um herói de banda desenhada entre os recifes simétricos de um Poder sem rosto que nem precisa de existir para nos servir de Destino e uma universal Ilha de Amores tarifados de onde desapareceu até a lembrança de que alguma vez, como na história de Pedro e Inês (de Bloom e Mary), Poder e Amor tivessem dormido na mesma cama.¹¹¹

Sigo as pistas apontadas por Eduardo Lourenço em sua breve e potente argumentação sobre o livro de Tavares nas formulações teóricas que tento produzir e nas atribuições de sentido que realizado à matéria literária que alimenta esta experiência de leitura. O próximo passo nesta empresa – feitas as considerações preliminares sobre o autor e a sua produção artística; e, vasculhada a “caixa de ferramentas” introdutória à obra oferecida pelo seu prefaciador, a fim de encontrar a chave, ou alguma ferramenta, que nela me possibilite entrar – é comparar detalhadamente *Uma Viagem à Índia* com a epopeia objeto de sua subversão hipertextual – de sua profanação confessa –, *Os Lusíadas*, identificando as zonas de contato e os distanciamentos inevitáveis entre os dois textos. Antes, no entanto, faço uma introdução discutindo o tema da intertextualidade a partir dos diálogos evocados por *Uma Viagem à Índia*, lançando mão de certa teoria auxiliar na compreensão da sequência do capítulo, ou seja, da comparação entre Tavares e Camões.

¹⁰⁷ Ibid. p.15

¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ Id.

¹¹⁰ Id.

¹¹¹ Id.

CAPÍTULO 2

A literatura à deriva lança âncora na tradição

2.1 Textualidades em trânsito

A literatura é sempre re-escrita. Há muito os estudos críticos discutem os “empréstimos” que grandes autores de todas as épocas tomaram de seus predecessores – mais ou menos inconscientes, mais ou menos conscientes de tal feito. Dos textos clássicos homéricos, oriundos dos mitos em seu estado oral e que, no decorrer do tempo, foram ganhando uma fixação pela língua escrita; dos textos romanos posteriores que, por sua vez, deles se alimentaram; dos textos sagrados e suas narrativas fundacionais; de Shakespeare e a constatação por certos estudiosos de que a quase totalidade de suas peças advém de motivos já formulados por outros autores; de Cervantes e seu Quixote que enlouquece por não reconhecer mais os limites entre a vida vivida e a vida inventada, numa alusão ao poder da ficção de se misturar com o sujeito que a cria, a consome e a re-cria; dos poetas modernos para quem a produção de um novo paradigma nas artes carece da mira de “dois olhos contraditórios” – parafraseando o verso de Gonçalo Tavares: um no futuro, vislumbrando o alvo a ser atingido pela seta da história numa atitude poético-prefética típica dos visionários da arte, mas outro no passado, mirando para aqueles dos quais partem as setas que lhes atingem e lhes fazem re-produzir o jogo da literatura, esse alvo-tabuleiro que acolhe a mira de todos os tempos; das vanguardas e a radicalização de seus criadores na orgânica tentativa de fazer o novo, mesmo que este “novo” esteja expresso nas cerâmicas e nas máscaras arcaizadas de Picasso, ou nos poemas de Oswald de Andrade que retomam os “vícios na fala” do povo simples do Brasil que há muito utiliza esta mesma “fala” e toda a ancestralidade de seus “vícios” para elaborar suas narrativas; de tudo isso, do princípio ao fim – ou, melhor, de um lado ao outro do círculo –, não há nada de novo debaixo do sol brilhante da arte que seja tão novo que já não tenha sido exibido no museu das grandes novidades do homem.

Nesse sentido, é impossível pensarmos em críticos literários como o norte-americano Harold Bloom e seu canônico ensaio *A angústia da influência*¹; e, nos estudos sobre “autores críticos” da pesquisadora brasileira Leyla Perrone-Moisés em suas *Altas literaturas*². Tais obras, para além de estabelecer/detectar juízos de valor no decorrer da história literária, declinam uma cadeia de empréstimos e contaminações entre criadores

¹ BLOOM, Harold. *A angústia da influência*; trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valore na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

maiores da cultura ocidental, demonstrando que as fontes da tradição são inesgotáveis e que os câmbios entre autores do passado e do presente se dão em fluxos nem sempre lineares e óbvios. A afirmação de Harold Bloom de que “o significado de um poema só pode ser outro poema”³ conecta a produção e a leitura dos objetos da criação literária numa cadeia crítico-criativa em que “todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai”⁴, do modo que a “angústia” de tal “influência” jamais será exorcizada pelo poema gestado, mas apenas por ele reencarnada: “um poema não é uma superação de angústia, mas *é essa angústia*”⁵. A segunda “proposição revisionária”⁶ descrita por Harold Bloom, “*Tessera*, completude ou antítese”⁷, é interessante para refletir sobre a forma como Tavares se relaciona com tradição através de sua *Viagem à Índia*, sobretudo em relação a Camões. De acordo com tal proposição, “o poeta de qualquer cultura de culpa [...] é obrigado a aceitar a falta de propriedade na criação, o que significa que tem de aceitar também um fracasso na adivinhação, como a primeira de muitas pequenas mortes que profetizam uma final e total extinção.” A “angústia” que se desvela nas páginas iniciais de *Uma Viagem à Índia* em relação à cultura ocidental através da obcecada sucessão de negações encontra sua conformação máxima na própria estrutura do texto, que replica, ao mesmo em que desconstrói, *Os Lusíadas*. Esse poeta posterior, dono de um poema posterior, necessitada matar o “pai” – entidade psicanalítica que se encarna na tradição e assombra o filho angustiado –, porque percebe que “sua palavra não é sua apenas, e sua Musa já se prostituiu com muitos antes dele. Ele chegou tarde na história, mas ela sempre foi fundamental na história, e o poeta [...] teme que sua iminente catástrofe seja apenas mais uma litania de aflições dela.”⁸

Leyla Perrone-Moisés, discorrendo sobre a abordagem crítica elaborada por alguns importantes autores modernos sobre seus predecessores, constata algo parecido com o que postulava Harold Bloom, e fornece interessante indício de semelhante postura

³ BLOOM, Harold. *A angústia da influência*; trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.142.

⁴ *Ib.*

⁵ *Ib.* – grifos meus

⁶ São seis as “proposições” oferecidas por Harold Bloom: *Clinamem* ou Apropriação Poética; *Tessera* ou Completude e Antítese; *Kenosis* ou Repetição e Descontinuidade; *Daeminização* ou o Contra-Sublime; *Askesis* ou Pergação e Solipsismo; e, *Apophrades* ou o Retorno dos Mortos. Cf.: BLOOM, Harold. *A angústia da influência*; trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

⁷ “Na *tessera*, o poeta que vem depois proporciona o que sua imaginação lhe diz que completaria os de outro modo truncados poema e poeta precusores, uma completude que é tanto apropriação quanto o é um desvio revisionário. Tomo o termo *tessera* do psicanalista Jacques Lacan, cuja própria relação revisionária com Freud pode ser dada como um exemplo de *tessera*.” BLOOM, Harold. *A angústia da influência*; trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.114 – grifos do autor.

⁸ BLOOM, Harold. *A angústia da influência*; trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.109.

(crítica) na pós-modernidade (momento em que se insere Gonçalo Tavares), de modo que “o exame dos padrões sobre os quais se esteiam as escolhas dos escritores-críticos modernos levará a uma discussão sobre a questão dos valores na pós-modernidade”⁹. Destacando o fato de que a modernidade acolhe intimamente o conceito de “projeto, que implica a questão da escolha e do valor”¹⁰, a autora lembra que a pós-modernidade, em oposição, exerceria um poder de anulação dessas instâncias valorativas devido a sua recusa a unidade, a homogeneidade, a totalidade, a continuidade histórica e a metanarrativa, “torna[ndo] a teoria e a crítica improcedentes”¹¹. Entretanto, ocorre paradoxal movimento, uma vez que, no presente, “o julgamento continua a existir, na medida em que esses contravalores tendem a positivar-se (em oposição aos valores da modernidade) e a servir de base ao estabelecimento de novos cânones”¹². Acredito ser possível afirmar que, pelo menos em relação ao caso de Tavares, os “cânones” não são tão “novos” assim. Conferindo “o cânone dos escritores-críticos” trazidos pela autora, e o comparando a um possível mapeamento, dentro da obra de Tavares, dos escritores a que ele credita influência sobre sua estética, há inúmeras “reincidências”, nomes que permanecem em alta cotação na “bolsa de valores literária” na passagem do século XIX para o XX, e deste para o XXI. Tais nomes, como os de Homero, Dante e Joyce, são importantes para a leitura de *Uma Viagem à Índia*, obra fortemente metaliterária, em que Tavares confirma a hipótese de Perrone-Moisés de que “a história literária [...] é sempre função de leitura, isto é, presentificação valorativa do passado”¹³. Neste quadro de releitura crítica, Luís de Camões se sobrepõem no mural-mosaico elaborado por Tavares com os estilhaços de milhares de objetos-textos de que ele dispõe.

Para além da análise disciplinar e sistemática da crítica e da teoria literária sobre o conceito de intertextualidade, prática fundamental nos estudos acadêmicos e também no ensino das letras, parece-me incontornável pensar em Jorge Luis Borges (citado tanto por Bloom quanto por Perrone-Moisés nos estudos que mencionei), autor de tamanha sagacidade metaliterária, e na grande lição que se extrai de *Kafka e seus precursores*¹⁴, de que “no vocabulário crítico a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso

⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.16.

¹⁰ *Ib.*

¹¹ *Ib.*

¹² *Ib.*

¹³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.39.

¹⁴ BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In: _____. *Outras inquisições*; trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”¹⁵. Dentro do universo ficcional borgiano, seu *Pierre Menard, autor do Quixote*¹⁶, para além de sua “obra *visível*”¹⁷ elencada em ordem cronológica pelo narrador do conto, compõe outra, “a subterrânea, a interminavelmente heroica, a sempor”¹⁸: o próprio *Quixote*, que não seria “outro *Quixote* [...] mas *o Quixote*”. Pierre Menard não desejava “uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”¹⁹. Podemos supor que as mutações sofridas pelo *Quixote* dependem, sobretudo, da leitura de Menard da obra de Cervantes, marcadas pelo seu tempo histórico e pela sua concepção de mundo, afinal “ser, de alguma forma, Cervantes e chegar ao *Quixote* pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard”²⁰.

Tais questões são amplamente refletidas pelo objeto principal de análise desta tese, *Uma Viagem à Índia*, bem como por toda a produção de Gonçalo M. Tavares, que, assim como Pierre Menard, “enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”²¹. *Os Lusíadas* foram reescritos, “linha por linha, palavra por palavra”, por Tavares, servindo de hipotexto imediato para a (anti)epopeia em questão. Mas não só a obra de Camões lhe foi alimento transtextual. A dicção do narrador/sujeito poético de *Uma Viagem à Índia* e a posição do protagonista Bloom dentro do narrado/poetizado me faz recordar o conto de Sérgio Sant’Anna “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”, do livro *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)*²², de 1973, no qual o narrador, enunciando um “nós” referente ao grupo em visita ao museu, descreve tudo o que ali viram, item por item, num panorama afoito e distraído de toda a cultura ocidental, de “uma urna chinesa do período do neolítico [à] *Lata de sopa*, de Andy Warhol”²³. Ao

¹⁵ Ibid. p.130 – grifos do autor

¹⁶ BORGES, Jorge Luis. *Pierre Menard, autor do Quixote*. In: _____. *Ficções*; trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

¹⁷ Ibid. p.35 – grifo do autor

¹⁸ Ibid. p.37

¹⁹ Ibid. p.38

²⁰ Ibid. p.39

²¹ Ibid. p.44

²² SANT’ANNA, Sérgio. *Uma visita, domingo à tarde, ao museu*. In: _____. *50 contos e 3 novelas* [Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²³ Ibid. p.67-68

final da extenuante visita, o grupo composto por “cinco velhas americanas; um japonês de gravatinha-borboleta; um francês [...]”²⁴ debruça-se cansado sobre uma amurada de mármore numa varanda entre dois corredores. O texto, que duplica os parágrafos finais, insinua uma parede de espelhos fixada em frente a esta amurada sobre a qual o grupo se debruça, permitindo-lhe se contemplar, numa provável alusão às obras do norte-americano Dan Graham. O narrador encerra o conto afirmando que “nós estávamos ali, na varanda quadrada [...] olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos...”²⁵. Ou seja, apenas restou a inércia e a incompreensão do presente após a extenuante re-visitação do passado, como quem se pergunta: “e agora, José?”²⁶.

E agora? Bloom, o de Tavares, também está sozinho no escuro qual bicho-domato, sem teogonia nem parede nua para encostar, e imagina encontrar na sua “fuga” para a Índia “sabedoria e esquecimento”, como se de fato houvesse um cavalo preto para fugir a galope, mas não há: se o sujeito poético moderno de Drummond já demonstra grande prostração frente às impossibilidades da vida, o narrador/sujeito poético de Tavares, “pós-moderno”, acentua as mesmas questões já tratadas pelo poeta brasileiro no final da primeira metade do século XX, porém com uma dose elevada de apatia (de “melancolia contemporânea”?) que arrefece a grande questão: “e agora?”. Para a personagem de Tavares, parece não fazer diferença os rumos da viagem a qual se propõe, muito menos o fato de que não há como fugir dos problemas (do parricídio, da morte da mulher amada, do tédio), porque tudo isso o acompanha o tempo todo em sua viagem – durante a qual tais sofrimentos serão acentuados –, mas também nada parece importar.

O nome da personagem de Tavares foi extraído do *Ulysses*²⁷, de Joyce, obra profundamente intertextual, marco do alto modernismo no campo das artes, texto incontornável pela história e pela crítica literária. Ele é “acima de tudo [...] a história de Leopold Bloom. Um homem comum, sem maiores atrativos, mas ao mesmo tempo, e talvez precisamente por isso, um homem absolutamente singular”²⁸, como afirma Eduardo Galindo em sua “visita guiada” ao *Ulysses*, que, como leitor/tradutor/crítico, instiga e auxilia o leitor menos afeito às artimanhas deste labirinto intertextual a nele

²⁴ Ibid. p.69

²⁵ Id.

²⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia de 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.287-289.

²⁷ JOYCE, James. *Ulysses*; trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

²⁸ GALINDO, Eduardo W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: companhia das Letras, 2016, p.18.

deambular, mesmo que seja mais ou menos aos moldes do narrador do conto de Sant'Anna. O personagem de Joyce, quando o livro começa, “está casado [...] há quase dezesseis anos com Marion Tweedy, mais conhecida pelo apelido de Molly (destino de quase toda Mary na Irlanda)”²⁹, nome cuja ressonância no texto tauriano aparece no próprio nome da amada de Bloom, justamente Mary. As andanças deste homem pela cidade ao longo de um dia são regidas em boa medida pela dupla tensão entre voltar rapidamente para casa e impedir o iminente adultério de Molly, ou “manter-se longe e deixar que o inevitável aconteça, sem no entanto querer olhar tão cedo nos [seus] olhos”³⁰. Sobre a relação do texto de Joyce com o texto homérico, Galindo afirma que o irlandês,

ao mesmo tempo confere uma automática significação mítica a cada pequeno gesto de Leopold Bloom [...], transforma cada detalhe daquele dia minuciosamente descrito numa reedição de uma das mais célebres histórias que já foram contadas e, num definitivo golpe de mestre, como que contamina de contemporaneidade e prosaísmo aquele mesmo registro mítico e épico. Ou seja, se Leopold Bloom nunca poderá ser apenas um homem, por ser o protagonista de um livro que, afinal, se chama *Ulysses*, Odisseu também nunca mais voltará a ser apenas uma figura intocável e inacessível do mito homérico depois da leitura de Joyce.³¹

Nesta via de mão dupla entre as personagens de Joyce e Homero, o Bloom de Tavares também os acompanha lado a lado, acentuando o processo de dessacralização do mito que lhes da origem e o renovando. Especulando sobre o porquê do diálogo que Joyce trava justamente com o Odisseu, Galindo supõe que “Odisseu é uma pessoa, como nós. Como o próprio Joyce afirmava, ele poderia ter escolhido outros moldes. Jesus Cristo, Fausto, Hamlet. Mas [...] nenhum deles foi um homem completo”³² como Odisseu, que “nos é apresentado como filho, como pai, marido, administrador, soldado, líder, mentiroso, honrado, covarde, bravo...”³³.

Ulisses é figura recorrente em importantes autores portugueses, autores com quais Tavares também dialoga, mas que, aqui, serão apenas transversalmente mencionados. Paola Mildonian³⁴, mapeando justamente tal figura pela poesia portuguesa, destaca escritores como Fernando Pessoa, Miguel Torga, Sophia de Mello Breyner e Manuel Alegre. Destes, Fernando Pessoa me parece importante para a leitura de *Uma*

²⁹ Id.

³⁰ Ibid. p.20

³¹ Ibid. p.29

³² Ibid. p.30

³³ Id.

³⁴ MILDONIAN, Paola. Ulisse e il mito atlantico nella poesia portoghese contemporanea. In: *A porta do oriente: viagens e poesia*. _____; SEXIO, Maria Alzira; MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). Lisboa: Edições Cosmos, 2002.

Viagem à Índia que realizo, e para esta pequena introdução sobre as suas matrizes intertextuais. Mildonian afirma, sobre o poema “Ulisses”³⁵, de *Mensagem*, que seus oximoros constituem o paradoxo mitológico modelar da poesia portuguesa contemporânea³⁶: “O mito é o nada que é tudo” – verso emblemático que sentencia uma espécie de completude da lacuna histórica/lacuna existencial por meio de energia fantasmagórica, a emergência de uma ausência como se ela fosse capaz de, aí, estar. A ideia de desterro, de retorno, de uma presença constituída pela sua ausência, associa o mito grego ao lendário Rei D. Sebastião, referência histórica ainda mais explícita em outros poemas do livro. Deslocando a perspectiva poética da realeza para os navegadores, é inevitável lembrar do célebre poema “Mar português”, que também alude à ausência provocada pela viagem, às inevitáveis perdas para a obtenção de novas conquistas, numa espécie de reverberação camonianiana da voz do Velho do Restelo com seus vaticínios sobre a empresa das navegações.

A viagem de Bloom é marcada pela busca de “sabedoria e esquecimento”. Tais elementos de busca parecem já estarem contidos explicitamente na fala de Ulisses em Dante – no canto XXVI do “Inferno” de *A divina comédia*, a oitava vala, dos “maus conselheiros”, em que a personagem “conta a sua última viagem”³⁷ –, porém com algumas diferenças essenciais em relação aquilo Bloom pretende ao longo de sua viagem. Ulisses, em Dante afirma que nada pode ser maior do que o seu desejo de “conhecer o mundo, / e dos homens os vícios e o valor”³⁸; os homens, para ele, não foram “feitos pra viver quais brutos, / mas pra buscar virtude e sapiência”³⁹, isto é, a sabedoria desejada

³⁵ Ulisses // O mito é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo — / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. // Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por não ter vindo foi vindo / E nos criou. // Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre. / Em baixo, a vida, metade / De nada, morre. PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

³⁶ MILDONIAN, Paola. Ulisse e il mito atlantico nella poesia portoghese contemporanea. In: *A porta do oriente: viagens e poesia*. _____; SEXIO, Maria Alzira; MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). Lisboa: Edições Cosmos, 2002, p.252.

³⁷ [...] Quando // decidi que de Circe me afastasse, / que um ano me enleou lá por Gaeta, / antes que Enéas assim a nomeasse, / nem de filho ternura, nem afeta / pena do velho pai, nem justo amor / que alegria Penélope dileta, // em mim puderam vencer o fervor / que me impelia a conhecer o mundo, / e dos homens os vícios e o valor; // e me atirei ao mar aberto e fundo, / com um só lenho e a pequena companha / que inda era o meu haver fido e jucundo. // [...] // ‘Ó irmãos’, disse eu, ‘que por cem mil, vencidos, / perigos alcançastes o Ocidente; / a esta vigília dos nossos sentidos, // tão breve, que nos é remanescente, / não queiras recusar esta experiência / seguindo o Sol, de um mundo vão da gente. // Considerarei a vossa procedência: / não fostes feitos pra viver quais brutos, / mas pra buscar virtude e sapiência.’ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*; trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2014, p.196-197.

³⁸ Ibid. p.196

³⁹ Ibid. p.197

pela personagem se dará pelo acúmulo, pelas aprendizagens que a viagem lhe garantirá. Em movimento contrário, Bloom, ao desejar também a busca de sabedoria, pretende o fazer através da perda, do esquecimento: viajar não para acumular, mas para se desprender, para perder. Assim, a ideia de sabedoria sofre grande mutação, adequando-a à tônica contemporânea de uma vida que prima pela velocidade e pela superficialidade das experiências, assentada no efêmero.

O movimento que pretendo fazer nas páginas seguintes é o de analisar, comparativamente, *Uma Viagem à Índia* e *Os Lusíadas*. Seria tarefa extremamente grande fazer o mesmo com as demais obras com as quais o texto de Tavares dialoga. Portanto, pretendi ser bastante detalhado, seguindo sistematicamente episódio por episódio, às vezes estrofe por estrofe, pelo menos com o épico renascentista português, afinal, são obras de uma mesma língua e de um mesmo imaginário ancestral/nacional. Temo oferecer um texto, de certo modo, enfadonho, mas acredito ser fundamental para esclarecer o diálogo pretendido por Gonçalo Tavares num dos poucos textos de sua produção que retoma de modo tão explícito e pungente o universo cultural português.

2.2 *Uma Viagem à Índia & Os Lusíadas: ancoragens*

Um

Uma Viagem à Índia (2010), de Gonçalo M. Tavares, apresenta em seus primeiros cantos aspectos formais e temáticos que configuram, subversivamente, aquilo que nas epopeias clássicas – como em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões – corresponde à proposição do texto, à invocação dos deuses e à dedicatória do poeta. Tais elementos, típicos das manifestações literárias do épico antiga e renascentista, aparecem no texto pós-moderno feitas uma série de “negações” regidas pelo advérbio “não”, a iniciar as nove primeiras estrofes deste primeiro canto. O que se nega é, sobretudo, o caráter mítico contido nas narrativas basilares da cultura humana, aquilo que, nelas, catapulta o herói histórico à sua duplicata “maravilhosa”, fazendo-o transcender o plano do real e ganhar existência mítica. Assim, a obra de Tavares referencia lugares sagrados, antigas tradições e civilizações, divindades do Ocidente e do Oriente, que povoam o imaginário coletivo.

Nas nove primeiras estrofes, é possível mapear as seguintes referências intertextuais, a partir das quais se operam as oposições textualizadas por Tavares:

“[O narrador/sujeito poético não falará] do [...]rochedo sagrado / onde a cidade de Jerusalém foi construída / nem da pedra mais respeitada da Antiga Grécia / situada em Delfos [...]”⁴⁰. O “rochedo” mencionado se refere ao altar de sacrifícios utilizado por muitos profetas e circunscrito à Mesquita de Omar, lugar sagrado para o Islã e para os judeus na Cidade Velha de Jerusalém. Para a tradição judaica, também teria sido o lugar onde Abraão preparou o sacrifício de seu filho Isaac. A Cúpula da Rocha também marca a partida da *Al Miraaj*, a ascensão aos céus do profeta Maomé, numa primeira referência a alguma forma de viagem realizada no texto.

“[O narrador/sujeito poético não falará] do Três Vezes Hermes / nem do modo como em ouro se transforma / o que não tem valor”⁴¹: Hermes, na mitologia grega, é o deus da fertilidade, dos rebanhos, da magia, da divinação, das estradas e das viagens (numa segunda alusão à temática dentro da textualidade da obra), entre outros atributos. Ao longo dos séculos, seu mito foi extensamente ampliado, tornando-se o mensageiro dos deuses e patrono da ginástica, dos ladrões, dos diplomatas, dos comerciantes, da astronomia, da eloquência e de algumas formas de iniciação, além de ser o guia das almas dos mortos para o reino de Hades. Há um sincretismo com o deus egípcio *Toth*, o que estabelece uma relação com a viagem ao Oriente. Há uma referência no texto às “falsas narrativas”⁴², uma das razões pelas quais “[...] em ouro se transforma / o que não tem valor”⁴³, o que talvez configure uma referência à própria obra *Os Lusíadas* e sua qualidade “celebratória” dos feitos portugueses, por vezes puramente ficcionais. Nesta segunda estrofe aparece a primeira referência direta ao nome do protagonista Bloom, à sua origem e ao seu destino: “Falaremos de Bloom / e da sua viagem à Índia. / Um homem que partiu de Lisboa”⁴⁴.

“[O narrador/sujeito poético não falará] de heróis que se perderam / em labirinto / nem da demanda do Santo Graal”⁴⁵, evocando os mitos medievais de origem Britânica e o cálice no qual José de Arimatéia teria aparada o sangue de Cristo após o golpe final na crucificação; “[nem] se abrirá uma cova para se encontrar o centro do mundo, / nem se procurará as visões que os Índios idolatravam”⁴⁶. O texto rejeita a noção de

⁴⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.I, e.1, p.25.

⁴¹ Id. c.I, e.2

⁴² Id. c.I, e.2

⁴³ Id. c.I, e.2

⁴⁴ Id. c.I, e.2

⁴⁵ Id. c.I, e.3

⁴⁶ Id. c.I, e.3

“imortalidade”⁴⁷ inerente aos grandes mitos, pretendendo “[...] dar um certo valor ao que é mortal”⁴⁸; ele também não emprega uma visão, digamos, genealógica, da vida e da cultura, descartando a intenção de buscar o centro, a origem, do mundo, reafirmando a rejeição/negação dos mitos primitivos e basilares da civilização. Abre-se espaço para a celebração da racionalidade de matriz tipicamente moderna que, ironicamente, reverbera na viagem pós-moderna e distópica de Bloom. Assim, na quarta estrofe:

“[O narrador/sujeito poético afirma que não tratará de fazer] um jejum / no alto da montanha sagrada”⁴⁹, aludindo aos 40 dias de jejum e oração pelo deserto atribuídos a Jesus pelo texto bíblico. Mas, “trata-se simplesmente de constatar / como a razão ainda permite / algumas viagens longas”⁵⁰. Tal “razão”, que parece nortear os homens do presente, e sobretudo a viagem de Bloom, não lhe oferecerá nenhuma certeza ou segurança, muito menos lhe significará qualquer forma de ganho ou de vitória em sua empresa rumo à Índia.

“[O narrador/sujeito poético afirma que não admirará] o [...] Vesúvio”⁵¹, “[nem amaldiçoará] nomes / atirando tábuas com letras malditas / às águas de Bath, em Inglaterra”⁵²; e, que “[não falará] das grandes pirâmides de Gizé”⁵³. Na sexta estrofe, “[o narrador/sujeito poético afirma que não falará] das ruínas de Stonehenge / ou de Avebury / nem dos alinhamentos demasiado exactos de pedras / na ilha de Lewis”⁵⁴. Ao final desta sexta estrofe, há a primeira rima do texto tauriano, depois da longa cadeia de negações e da afirmação, única, de que se “falar[á] de Bloom”: “Falaremos de um homem, Bloom, / e da sua viagem no início do século XXI”⁵⁵. É significativo o fato de que o nome do protagonista anti-heróico, Bloom, ser rimado com o “século XXI”, sugerindo uma inquestionável conexão entre um e outro, numa referência de tempo e numa alusão às ações possíveis de um homem impregnado pela incerteza, desespiritualizado, desconectado com a história e dissimulado por um frágil verniz racionalista.

Nas estrofes sete, oito e nove, “[o narrador/sujeito poético afirma que não falará] dos terríveis acontecimentos naturais / da história do mundo”⁵⁶, numa constatação de que

⁴⁷ Id. c.I, e.3

⁴⁸ Id. c.I, e.3

⁴⁹ Ibid. c.I, e.4, p.26

⁵⁰ Id. c.I, e.4

⁵¹ Id. c.I, e.5

⁵² Id. c.I, e.5

⁵³ Id. c.I, e.5

⁵⁴ Id. c.I, e.6

⁵⁵ Ibid. c.I, e.6, p.27

⁵⁶ Id. c.I, e.7

“o mundo abana e sofre de incêndios e inundações / desde Noé, pelo menos”⁵⁷; “[que também não falará] da Pedra Negra em Meca / e das sete voltas que essa pedra exige / que um crente dê em redor da praça”⁵⁸; “[nem] da cidade inca de Machu Pichu / [...] das grutas de Lascaux, / [...] dos cavalos chineses / nem dos seres mitológicos das rochas / de Ontário”⁵⁹; e, por fim, “[o narrador/sujeito poético afirma que não falará] do aparecimento súbito / de anões em certas grutas do México, / nem dos penhascos do Colorado”⁶⁰, muito menos “[...] das periódicas visitas do Além às casas / de cidadãos racionais”⁶¹.

Encerrando a proposição (“Falaremos de uma viagem à Índia. / E do seu herói, Bloom”⁶²) e a anti-invocação desenvolvida ao longo das nove estrofes iniciais, a décima estrofe assinala o desejo do protagonista em relação a sua viagem e já adianta no que ela resultará:

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.⁶³

A hostilidade em relação ao passado, a busca (infrutífera) por sabedoria e por esquecimento e o fracasso em acessar as suas próprias questões íntimas esboçadas por este segredo que, embora depois de retornar da viagem, segue intacto, são os desdobramentos desta viagem que aparece sintetizada na pequena parábola narrada nas estrofes treze e quatorze:

Mas atentemos nesta outra história (uma parábola?).
Da multidão sai um homem
que corre em direcção
a uma linha imaginária.
Esse homem não está louco;
a multidão, sim, está louca.
O homem corre até encontrar um esgrimista

oferecem-lhe uma espada, ele combate e vence.
Tem agora pressa, um morto atrás de si
e na sua cabeça uma linha imaginária
para a qual se deve dirigir.
Sabe que deve correr sempre, sem parar,
mas não o suficiente para alcançar o objectivo.

⁵⁷ Id. c.I, e.7

⁵⁸ Id. c.I, e.7

⁵⁹ Id. c.I, e.8

⁶⁰ Ibid. c.I, e.9, p.27-28

⁶¹ Ibid. c.I, e.9, p.28

⁶² Ibid. p.25 à 28

⁶³ Ibid. c.I, e.10, p.28

Eis a história – acabou.⁶⁴

Em *Os Lusíadas*, a décima oitava estrofe arremata a dedicatória da epopeia, correspondendo em *Uma viagem à Índia* a uma descrição aguda e cruel dos antepassados de Bloom (possível metonímia do passado português) e uma leitura mordaz da aspiração épico-celebratória (eufórica) do texto camoniano:

É verdade que os teus antepassados
(falamos contigo, Bloom)
não construíram montanhas,
porém mataram muito, e alguns contaram histórias
que ainda hoje sobrevivem. Porque, de resto, bem se sabe
que enquanto se tem medo ou coragem bastante
não há fins-de-semana nem banquetes
demorados. Para certos antepassados valorosos
nem um fim-de-semana existiu.⁶⁵

Na décima nona estrofe de *Os Lusíadas* há o início da ação, antecedendo ao consílio dos deuses (que se estende pelas vinte estrofes seguintes):

Já no largo oceano navegavam,
As inquietantes ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da brancura escuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que de gado de Próteu são cartadas,⁶⁶

Em *Uma viagem à Índia*, há, na estrofe correspondente, a figuração do desejo do narrador/sujeito poético de que Bloom “[tu] cresças e que crescendo / vás direto à realidade / e não pares”⁶⁷, talvez numa oposição à narrativa mítica elaborada por seus antepassados para, heroicamente, os glorificar. No texto tavariano a ação fica suspensa por um desejo, por uma espera, realizando um movimento antes de tudo mental e linguístico pelas hipóteses que revestem a partida de Bloom. A ele não basta conhecer “sete teorias”⁶⁸, haverá, pois, de fazer uma incursão pelas “sete altas montanhas”⁶⁹.

Porém, o que significa fixar a epopeia de Bloom na geografia, no espaço, esvaziando-a de qualquer forma de alusão mítica e de digressão metafísica? Parece ser esta a forma de cumprir o desejo de “[...] colocar a Grécia / de cabeça para baixo / e de lhe esvaziar os bolsos [...]”⁷⁰. O narrador/sujeito poético, ainda na décima nona estrofe,

⁶⁴ Ibid.c.I, e.13-14, p.29

⁶⁵ Ibid. c.I, e.18, p.30-31

⁶⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.I, e.19, p.75

⁶⁷ Op. cit. c.I, e.19, p.31

⁶⁸ Id. c.I, e.19

⁶⁹ Id. c.I, e.19

⁷⁰ Ibid. c.I. e.11, p.28

parece dar uma indicação de como o tempo funciona no texto, misturando-o à percepção do espaço: “E atravessar ainda os continentes / como se a terra fosse uma extensão temporal / capaz de medir os teus dias.”⁷¹

Na estrofe seguinte há uma primeira referência ao mar, na cadeia de intenções do narrador/sujeito poético, num espelhamento à citada décima nona estrofe de *Os Lusíadas*. Diz a vigésima estrofe de *Uma viagem à Índia*:

Atravessa as águas também, excelente amigo Bloom,
quebra o mar em dois.
O mar é um mamífero,
o barco, o punhal do sacrifício.
Porque, como todos os animais,
o mar só é arrogante
até encontrar o seu dono.
Falamos do mar, mas talvez
seja a terra e o céu que exigem ser descritos.
Bloom, Bloom, Bloom.⁷²

A afirmação de que “o mar é um mamífero, [e] o barco, o punhal do sacrifício” inevitavelmente me remete ao passado colonial português e seus horrores, como a escravidão, tráfico que fez do “barco” um verdadeiro “punhal” sacrificando vidas de homens reduzidos a um qualquer “mamífero” mar a fora. A aliteração produzida pelo verso “o mar é um mamífero”, na cadeia do fonema /m/, acentua a sensação de algo que avança e corta, abruptamente, efeito que é intensificado pela sílaba tônica deste verso heroico quebrado⁷³. É criada uma nítida oposição entre mar, terra e céu, diferente do que ocorre em *Os Lusíadas*, em que tais elementos são unificados no consílio dos deuses no Olimpo:

Deixam dos Sete Céus o regimento,
Que do poder mais alto lhe foi dado,
Alto poder, que só *co* pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
Ali se acharam juntos, num momento,
Os que habitam o Arcturo congelado
E os que o Austro *tem* e as partes onde
A Aurora nasce e o claro Sol se esconde.⁷⁴

Em *Os Lusíadas* se percebe a hierarquia dos deuses a se reunirem no consílio, com a invocação da riqueza e da natureza (estrofes 22 e 23), a voz de Júpiter (estrofe 24), a interposição das opiniões de Baco (estrofe 30), e de Vênus (estrofe 33) e a voz de Marte

⁷¹ Ibid. c.I, e.19, p.31

⁷² Id. c.I, e.20

⁷³ Obviamente não se sabe se o fato de o verso em questão ser um hexâmetro, em um texto que não segue qualquer padrão métrico, é um mero acaso ou se é produto intencional do autor.

⁷⁴ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.I, e.21, p.76

(estrofe 37). Por fim, a resolução é favorável aos portugueses, o que pode ser sintetizado pelo vaticínio de Júpiter, na vigésima oitava estrofe:

Prometido *lhe* está o Fado eterno
 Cuja alta lei pode ser quebrada,
 Que tenham longos tempos o governo
 Do mar que vê o Sol a roxa entrada.
 Nas águas *tem* passado o duro Inverno;
 A gente vem perdida e trabalhada.
 Já parece bem feito que *lhe* seja
 Mostrada a nova terra que deseja.⁷⁵

Em *Uma viagem à Índia*, nas estrofes que compreende a discussão dos deuses na epopeia camoniana, o narrador/sujeito poético procura abordar questões de linguagem e de literatura, num exercício flagrantemente metadiscursivo. Ora, o texto de Gonçalo M. Tavares é fortemente irônico, e é justamente sobre a ironia que o narrador/sujeito poético discorrerá ao longo de três estrofes:

[...]
 Mas falaremos ainda, Bloom, da ironia que muito
 aplicaremos.
 De que forma a catástrofe
 traz perturbações ao velho método
 de aplicar uma distância ao mundo?

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

Só depois deste grito a ironia regressa,
 dizendo, quando muito:
 morro, é certo, mas mesmo assim
 guardo uma elegante distancia em relação
 à minha morte.
 Eis, Bloom, em traços largos,
 a apresentação da velha ironia
 que por vezes utilizaremos para evitar
 rir às gargalhadas, ou chorar.⁷⁶

Prosseguindo a reflexão metaliterária nas estrofes paralelas àquelas em que, em Camões, os deuses debatem o destino da viagem lusa, o narrador/sujeito poético parece problematizar, no plano linguístico, aquilo que figura nas páginas de *Os Lusíadas* no plano temático narrativo, colocando em cheque a eficiência da língua e a sabedoria que

⁷⁵ Ibid. c.I, e.22-23, p.78

⁷⁶ TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.I, e.24 à 26, p.33-34.

dela emerge pela voz dos deuses, em versos como os que iniciam tal discussão na vigésima sétima estrofe, nos quais se lê: “[...] Bloom, / fala com os homens de uma cidade, / mas se desejas surpreender de uma vez a / sabedoria primária / passa uma tarde ao lado de um animal / sem linguagem.”⁷⁷.

Na sequência, o texto passa a abordar o “destino”, valendo-se da “já referida ironia contemporânea”⁷⁸, dando a entender que o destino – aquele que rege as ações humanas e é, em Camões, decidido pelos deuses – na verdade é fruto de uma construção linguística, da produção ficcional de um verso que pode ser tomado como verdade apenas arbitrariamente. Assim, “Claro ainda que se o Destino surgir em verso obscuro / Ficaremos na mesma, podendo o avião levantar voo / ou ir ao fundo, que ambos os acontecimentos / confirmarão o estranho verso / que os anunciou”⁷⁹.

No texto tavariano, a discussão sobre a língua e a linguagem prossegue entre a trigésima e a trigésima quinta estrofes, num questionamento sobre a possibilidade de falar/narrar a história de Bloom. Na vigésima quinta estrofe o protagonista contempla um mapa, estando ainda a planejar a sua viagem, enquanto a natureza a ele se antecipa já anunciando tempestades. O destino é marcadamente negativo para Bloom, e parece não ser traçado pelos deuses ou por qualquer poder sobrenatural, mas sim pela natureza da qual o próprio homem faz parte. Na trigésima sexta estrofe há a narração de uma segunda pequena parábola dentro do texto:

Mas ouçamos uma história (outra parábola?)
Um duro homem avança por uma rua
que termina numa floresta como antes na infância
avançara por uma floresta que terminava
numa rua.
Olha para todos os lados mas evita olhar para cima
pois alguém lhe dissera que os humanos
só participam nos acontecimentos
abaixo do nível dos olhos,
e esta expressão – abaixo do nível dos olhos –
torna-se tão forte como a velha expressão
– abaixo, ou acima, do nível do mar.⁸⁰

A história relaciona mais uma vez natureza e humanidade, numa narrativa bastante lacunar e de traço surrealista. O narrador/sujeito poético chama a atenção para o olhar, cujo “nível” é comparado com o do mar. É inevitável a aproximação com os “olhos de ressaca” da personagem machadiana Capitu. Pela voz do narrador/sujeito poético, “[...]”

⁷⁷ Ibid. c.I, e.27, p.34

⁷⁸ Ibid. c.I, e.29, p.35

⁷⁹ Id. c.I, e.29

⁸⁰ Ibid. c.I, e.36, p.37

a referência natureza / é substituída pela referência humana”⁸¹, de modo que os “homens que antes agiam ao nível do mar / agem agora acima ou abaixo do nível dos olhos”⁸². O olhar acima do nível, ao nível ou abaixo do nível dos olhos humanos é a referência para três formas distintas “de responder a um único mundo”⁸³: “Saltar, argumentar, rastejar”⁸⁴, respectivamente.

Em *Os Lusíadas*, a ação inicia de fato na quadragésima segunda estrofe, quando o concílio dos deuses é encerrado e o narrador retoma a saga lusitana situando a frota de Vasco da Gama: “Cortava o mar a gente belicosa / Já lá da banda do Austro e do Oriente, / Entre a costa Etiópica e a famosa / Ilha de São Lourenço [...]”⁸⁵. A frota se detém em Moçambique e tem contato com os primeiros nativos. É interessante notar que Gonçalves Tavares, em seu poema, justamente na estrofe quarenta e dois, não cita lugares como o faz Camões, mas situa a narração no tempo através do mês de março. “Entretanto, em Março / alguém acerta com força nas sete vidas de um gato, / matando-o de uma única vez / e poupando assim seis outros movimentos / intensos”⁸⁶. É notável o desejo de um esvaziamento de ação no texto. Este desejo é concretizado por algumas artimanhas, tais como a circularidade do narrado; a compressão do tempo e do espaço, tal como na imagem de atingir “as sete vidas de um gato / matando-o de uma única vez”⁸⁷; e, na formulação de uma espécie muito particular de ação, que pode ser observada na trigésima nona estrofe. Nela, o sujeito poético estabelece um paralelo entre duas formas de “avanço”, ou seja, de movimento: aquele que “um homem faz entre dois mundos afastados. / Ou o avanço, apenas, entre o peito e a camisa, / na respiração que, sem dar um único passo, / percorre uma distância mais individual e não visível / que no final se expressa por uma decisão.”⁸⁸

Assim, aproximar o movimento de cruzar mundos afastados e o movimento de um suspiro, e concluir que o escasso e quase inerte movimento da respiração pode antever uma decisão, é revelador deste tipo de ação e de movimento que se constrói pelo seu oposto, pela não-ação. Uma epopeia, tradicionalmente, é composta por peripécias e heroísmos, elementos dos quais o texto tavariano está esvaziado. O narrador/sujeito

⁸¹ Id. c.I, e.37

⁸² Id. c.I, e.37

⁸³ Ibid. c.I, e.38, p.38

⁸⁴ Id. c.I, e.38

⁸⁵ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.I, e.42, p.81.

⁸⁶ Op. cit. c.I, e.42, p.39

⁸⁷ Id. c.I, e.42

⁸⁸ Ibid. c.I, e.39, p.38

poético reafirma o propósito do texto e dá claro indício do tipo de “aventura” que ele, em sua quase totalidade, se ocupará:

Não falaremos então de um povo
que é demasiado e muito.
Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom.
Bloom abriu os seus dois olhos contraditórios
(um que queria ver o novo, o outro dormir)
dirigindo o olhar para o calmo compartimento
onde acabara de entrar.
Bloom, nosso herói. Eis o que faz primeiro: observa.⁸⁹

Bloom é movido por esta não-ação/inação, em uma narrativa que, neste ponto, da conta da sua respiração, das suas elucubrações, do movimento de seus olhos, enquanto seu par hipotextual, “Vasco da Gama, o forte Capitão / Que a tamanhas empresas se oferece, De soberbo e altivo coração, / A quem Fortuna sempre favorece”⁹⁰, navega no Índico e se aventura na ilha de Moçambique.

A viagem está em sua primeira etapa: o protagonista está em Londres, “só e sem dinheiro”⁹¹. Avista três homens, neste primeiro contato com os nativos que o texto faz menção, agora numa aproximação mais explícita ao que ocorre em *Os Lusíadas* e o contato dos portugueses com os Mouros. Bloom nitidamente tem medo, afinal “era individual e um”⁹². Na quadragésima nona estrofe há mais uma reflexão sobre o tempo e o espaço: o tempo é comparado a uma “baleia absurda” sem corpo. O narrador/sujeito poético fala em aniquilar os dias com um arpão, que para ele constitui um desejo impossível. Parece-me apenas ser possível o aniquilamento dos dias pela ação, justamente aquilo que praticamente não há no texto. A metáfora da “baleia sem corpo” aludindo ao tempo é interessante porque revestida de contradições.

O protagonista fala do ponto intermediário em que está sua viagem e ouve “os três homens contarem infâncias, / repetindo cada um deles, duas vezes certos acontecimentos / fúteis, o que muito [o] aborreceu [...]”⁹³. Mesmo “aborrecido” com os homens, Bloom aceita ser hospedado por eles. Na quinquagésima nona estrofe, preparando-se para dormir na casa dos “homens redundantes”, surge o pai destes três homens, que num paralelo ao texto camoniano pode ser entendido como o régulo dos Mouros. O homem lhe oferece presentes que lhe parecem inúteis, de modo que se lê na septuagésima sexta estrofe:

Os presentes incluíam coisas para a estética,

⁸⁹ Ibid. c.I, e.44, p.40

⁹⁰ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.I, e.44, p.82

⁹¹ Op. cit. c.I, e.44, p.40

⁹² Ibid. c.I, e.48, p.42

⁹³ Ibid. c.I, e.53, p.43-44

úteis mas feias, e coisas para a utilidade,
absolutamente inúteis mas belas.
Bloom sentia-se como alguém
que só tendo mão direita recebe uma luva
para a mão esquerda
Quase perfeito – disse Bloom,
enquanto o casaco oferecido que tentara vestir
se rasgava em dois.⁹⁴

Bloom pressente que será traído pelos homens, percebendo a maldade nos seus gestos, desconfiando da postura destes seus anfitriões, em episódio aproximado àquele narrado em *Os Lusíadas*, entre a octogésima quarta e a nonagésima nona estrofes, nas quais se narra a emboscada aos nautas portugueses. Os quatro homens fazem planos para roubar a mala que Bloom traz consigo. Porém, de modo surpreendente, Bloom reage e bate nos homens, espancando o velho pai, e consegue fugir. Um dos filhos, ao arremessar uma pedra em Bloom, acaba por acertar a cabeça do pai, o matando, em um episódio que beira ao ridículo, propositalmente inverossímil.

Os três filhos, em vingança ao pai espancado e assassinado “acidentalmente”, chamam Thom C. para armar uma emboscada a Bloom. A personagem aparece na nonagésima quarta estrofe de *Uma Viagem à Índia*, com a missão, dada pelos “[...] três homens sobreviventes [...]”⁹⁵, de “[...] cortar Bloom em dois.”⁹⁶ Essa personagem, Thom C., ocupa no texto tavaiano posição semelhante àquela ocupada pelo piloto mouro acolhido pelo capitão, cujo objetivo dissimulado era o de conduzir a armada lusa à armadilha em Quíloa, malograda pela intervenção, em favor dos portugueses, de Vênus, na centésima estrofe de *Os Lusíadas*. O paralelo à Ilha de Quíloa (*Kilwa Kisiwani*, na costa da atual Tanzânia) é, em *Uma Viagem à Índia*, o apartamento da prostituta Maria E.

Assim, três dias após a briga entre Bloom e os quatro homens que lhe emboscaram, passada a sua excitação, o protagonista, caminhando pela cidade, encontra Thom C., com quem ingenuamente simpatizou. Bloom pergunta ao estranho por “algum sítio / cujos hábitos fossem sedutores”⁹⁷. O homem desconhecido o leva ao terceiro andar de um prédio onde está a referida prostituta, onde os comparsas o esperam. Se no texto camoniano Vênus intervém em favor dos portugueses, livrando-os de Quíloa e os conduzindo diretamente para Mombaça, no texto de Tavares não há salvação divina:

⁹⁴ Ibid. c.I, e.61, p.47

⁹⁵ Ibid. c.I, e.94, p.59

⁹⁶ Id. c.I, e.94

⁹⁷ Ibid. c.I, e.96, p.60

apenas uma obra pública em meio à rua retarda brevemente a chegada ansiosa dos homens excitados ao apartamento de Maria E. A deusa do amor e protetora dos portugueses é reduzida à excitação sexual; a matemática, fundamental às operações náuticas e aos deslocamentos geográficos, manejada pelo falso piloto, pelo capitão e “corrigida” por Vênus com seus “[...] ventos *contrairos* [...]”⁹⁸ é reduzida a “[...] uma geometria com temperatura [...]”⁹⁹, isto é, uma “[...] descrição do corpo feminino / [...]”¹⁰⁰, a remeter Bloom à “[...] velha sabedoria / de Platão que, à entrada da sua academia, havia escrito: / <<Não entre aqui quem não souber geometria.>> / [...]”¹⁰¹, de modo a pensar “[...] / como tal frase clássica ficaria perfeita / pendurada na entrada de um bordel.”¹⁰²

Camões encerra este primeiro canto com uma reflexão autoconsciente do narrador/sujeito poético de sua epopeia, elaborando, na centésima quinta e na centésima sexta estrofes, uma espécie de balanço das situações vividas pelos portugueses nestes episódios na costa africana, nos quais foram vítimas da traição e das ardilosas armadilhas mouras. Há uma reflexão sobre a própria vida humana, “[...] caminho [...] nunca certo, / Que, aonde a gente põe sua esperança, / tenha a vida tão pouca segurança.”¹⁰³ Tavares também dá voz a consciência de seu narrador/sujeito poético, que “abandonando a ironia [fala] seriamente / [...]”¹⁰⁴ a respeito da crueldade da vida e de como os homens, despidos de sua hipocrisia civilizatória, apenas “[...] odeiam-se, / ou quando muito excitam-se [...]”¹⁰⁵. A interrogação retórica enunciada pela consciência poética no texto camoniano serve de alerta tanto para Vasco da Gama quanto para Bloom, e deve nortear ambas as viagens com seus peculiares perigos: “[...] / Onde pode acolher-se um fraco humano, / Onde terá segura a curta vida, / Que não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno?”¹⁰⁶

⁹⁸ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.I, e.100, p.97

⁹⁹ Op. cit. c.I, e.102, p.63

¹⁰⁰ Id. c.I, e.102

¹⁰¹ Id. c.I, e.102

¹⁰² Id. c.I, e.102

¹⁰³ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.I, e.105, p.98

¹⁰⁴ Op. cit. c.I, e.106, p.64

¹⁰⁵ Id. c.I, e.106

¹⁰⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.I, e.106, p.98

Dois

O segundo canto de *Uma Viagem à Índia* tem início com o convite de Thom C a Bloom para irem ao apartamento da prostituta Maria E, no ponto em que terminara o primeiro canto. No texto camoniano, as primeiras estrofes do segundo canto trazem o convite ardiloso do rei de Mombaça para que Vasco da Gama e sua armada atraquem no porto daquele local. Vasco da Gama ordena que dois “[...] condenados / Por culpas e por feitos vergonhosos / Por que pudessem ser aventureiros / Em casos desta sorte duvidosos / [...]”¹⁰⁷ sejam enviados a terra “[...] / por que notem dos Mouros enganosos / A cidade e poder [...]”¹⁰⁸, equivalendo ao que ocorre com Bloom a admirar o apartamento da prostituta, a própria mulher, seus seios e suas pernas. O ardil do rei de Mombaça para atrair a armada de Vasco da Gama ao porto é lido através da personagem Thom C e da armadilha que o apartamento de Maria E significa para Bloom. Assim, esta mesma personagem, Thom C, sugere ocupar, no final do primeiro canto, o lugar do falso piloto do texto de Camões, conforme argumentado anteriormente; e, aqui no segundo canto, faz reverberar as ações do rei de Mombaça no texto tavariano.

A pluralidade de paisagens e povos que figuram na epopeia camoniana é drasticamente reduzida no texto de Tavares, não apenas por que o itinerário tavariano é diferente, mas também pela própria condição da viagem no século XXI, momento de cultura globalizada. De todo modo, parece-me que seria insustentável a manutenção da tônica da surpresa e do estranhamento com o “outro” flagrante em Camões – dado que, certamente, reverbera a condição indelével de “descoberta” daquelas viagens em fins do século XV –; a despeito de tal característica, a sensação é a de que o narrador/sujeito poético, em *Uma Viagem à Índia*, trabalha contumaz para re-afirmar uma espécie de “pasteurização” da geografia e de neutralização de toda surpresa, acentuando a ideia de monotonia/melancolia encarnada pela personagem Bloom numa paisagem que substancialmente se reduz. Logo, o oceano índico é reduzido ao subúrbio londrino; a costa africana, a um prédio de três andares neste mesmo subúrbio; Mombaça, a um pequeno apartamento no terceiro andar deste prédio vulgar.

A redução do espaço geográfico elaborada em *Uma Viagem à Índia* também significa uma redução do desconhecido por parte do viajante, afinal “[...] mesmo um indivíduo de estatura mediana / poderá esquecer, durante meses, / o mapa do mundo no

¹⁰⁷ Ibid. c.II, e.7, p.100

¹⁰⁸ Id. c.II, e.7

bolso de trás das calças”¹⁰⁹. Ora, um mapa do mundo não é o mundo, é apenas uma representação dele em minúscula escala; da mesma forma que as notícias dos jornais não são a realidade, mas apenas uma amostra depurada e re-elaborada da realidade. A segunda estrofe, na qual se lê que

No jornal as notícias podem, em dias de chuva,
ser dobradas para caberem no bolso, permanecendo secas.
Qualquer notícia grandiosa, um terremoto mortífero
ou um palácio recém-inaugurado, quando bem dobrada,
cabe num espaço de 8 por 6 centímetros,
o que não deixa de surpreender. Esta imagem é ainda relevante
para quem quer perceber a importância e o espaço
ocupados pelo universo ou pelos países adjacentes
na vida de um pequeno cidadão.¹¹⁰

expõe uma época em que a mediação técnica do real assume um grau de relevância que tange à própria realidade: a realidade, em seu estado “discursivo” – textual, digamos – está segregada da realidade “objetiva”, ou seja, daquela que emana da natureza em seu estado bruto, primitivo – a chuva, um terremoto mortífero, um palácio recém-inaugurado. Protegida dentro do bolso, esta re-elaboração asséptica da realidade é apresentada pelo texto tavariano como metonímia da relação do “universo” com a “vida de um pequeno cidadão”.

As narrativas do cotidiano construídas a partir dos fatos da vida objetiva – porque parciais e fruto de opções formais e temáticas daquele que detém a palavra – podem encobrir aspectos desta mesma realidade, produzindo novas objetividades – novas “realidades” – muitas vezes decalcadas daquelas que a geraram, constatação esta que muito dependerá da ação do leitor. As formulações metatextuais encontradas no texto tavariano, desde a crítica intrínseca a *Os Lusíadas* até a aguda reflexão do fazer literário na pós-modernidade, parecem condensadas no artificialismo com que o apartamento de Maria E está organizado para esperar o estrangeiro, tal como o cenário em um palco no qual uma peça teatral está prestes a ser encenada. O narrador/sujeito poético dá conta de uma certa novidade na “[...] sintaxe entre os móveis [...]”¹¹¹, como se tudo tivesse sido organizado recentemente e com profunda impessoalidade, sensação trazida pela ausência de “[...] / qualquer fotografia ou objeto pessoal. [e pel]As paredes / completamente vazias / [...]”¹¹². Assim, “[...] / (a decoração da casa parecia também uma convidada)”¹¹³ A

¹⁰⁹ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.II, e.3, p.69

¹¹⁰ Id. c.II, e.2

¹¹¹ Ibid. c.II, e.7, p.71

¹¹² Id. c.II, e.7

¹¹³ Id. c.II, e.7

descrição da paisagem a se observar do apartamento é bastante irônica, afinal, do apartamento, havia “[...] / uma vista deslumbrante sobre as chaminés de uma fábrica / de grande importância na região / [...]”¹¹⁴. Porém, “[...] os melhores indícios do apartamento [eram]: seios felizes, / pernas de fazer parar o pensamento e / nádegas espantosas, imprescindíveis, duplas e fortes.”¹¹⁵

Em Camões, dos “[...] condenados / Por culpas e por feitos vergonhosos / [...]”¹¹⁶ que acompanhavam a frota portuguesa, “[...] *dous* mais sagazes [...]”¹¹⁷ são enviados a terra “[...] / *Por* que notem dos Mouros enganosos / A cidade e poder [...]”¹¹⁸. Os portugueses que foram de encontro aos Mouros e ao seu Rei desconfiam da receptividade dos nativos:

E, *despois* que ao Rei apresentaram,
Co recado, os presentes que traziam,
A cidade correram, e notaram
Muito menos daquilo que queriam;
Que os Mouros cautelosos se guardaram
De *lhe* mostrarem tudo o que pediam;
Que, onde reina a malícia, está o receio
Que a faz imaginar no peito alheio.¹¹⁹

Paralelamente a tal episódio camoniano, Bloom parece carregar a mesma insegurança em relação àquilo que observa no apartamento de Maria E. Se, em *Os Lusíadas*, os homens são atordoados pelos deuses (Baco, nos cantos subsequentes, disfarçar-se-á de sacerdote cristão para enganar os portugueses), ou seja, aquilo que há de mais primitivo a impregnar a vida humana, Bloom sentir-se-á “quase sufocado pela presença de tanta / coisa contemporânea / [...]”¹²⁰. A fábrica ao lado do apartamento da prostituta é indício da modernidade, com sua poluição; ao espreitar a biblioteca de Maria E, Bloom percebe apenas livros de receitas culinárias, o que pode ser significar uma profunda banalidade a se somar a todas as coisas contemporâneas.

Maria E convida Bloom e Thom C para o jantar, e, depois, para dormirem em um apartamento vazio ao lado, arquitetando um plano para emboscar o protagonista. Bloom tem um mau pressentimento e não vai ao apartamento destinado ao seu repouso, no qual aconteceria, premeditadamente, seu assassinato, fugindo do prédio. Numa situação

¹¹⁴ Ibid. c.II, e.7, p.70

¹¹⁵ Id. c.II, e.7

¹¹⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.II, e.7, p.100

¹¹⁷ Id. c.II, e.7

¹¹⁸ Id. c.II, e.7

¹¹⁹ Ibid. c.II, e.9, p.101

¹²⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.II, e.9, p.72

esdrúxula e cômica, encontra um policial na rua para quem resolve perguntar “[...] as horas e o caminho certo / para ser feliz sem enganar [...]”¹²¹. Então, da janela do apartamento, o homem e a mulher o observam, e, ao suspeitarem que estivessem sendo delatados ao policial, fogem pela rua.

Em *Os Lusíadas* é, mais uma vez, Vênus e as Nereidas que impedem que os portugueses caiam na armadilha dos Mouros, opondo-se à nau capitania, impedindo-lhes de atracar. Em Tavares, Maria E é desejada por Bloom, e é este desejo sobre a prostituta que o faz quase cair na emboscada que lhe armaram. Há uma discussão rápida por parte do narrador/sujeito poético sobre os deuses, de modo a esvaziá-los de significado no contemporâneo: “[...] / É evidente que as formigas trabalham mais / que os Deuses: / senão qual a utilidade de ser coisa divina? / [...]”¹²².

A ação da deusa do amor e da beleza em favor dos navegadores portugueses prossegue, no texto camoniano, entre a trigésima terceira e a quadragésima primeira estrofes, nas quais ela roga a Júpiter proteção aos nautas. Tavares produz, nas estrofes equivalentes, uma longa análise de fundo existencial sobre o caráter dos homens, a finalidade da vida, a dignidade da natureza humana e da natureza animal e a sobrevivência do amor sobre os instintos, sobre a modernidade técnica e sobre o acaso. A profusão de temas trazidos ao texto segue em tom por vezes lírico, por vezes ensaístico, por vezes aforístico, culminando com a ideia de uma “fronteira do desejo”, de “limite do imaterial” a ser atingido por Bloom, conforme a trigésima quinta estrofe: “[...] / Mas as fronteiras mais profundas, / as mais vincadas separações, / sempre foram acontecimentos no limite do imaterial, / como a vontade ainda não realizada / de dar um beijo a alguém. / [...]”¹²³

Ainda numa referência explícita ao que ocorre em *Os Lusíadas*, o narrador/sujeito poético em *Uma Viagem à Índia* pergunta: “Havendo deusa do Amor, saberá ela escrever versos / delicados e pessoais? [...]”¹²⁴ Antecedendo aos “versos delicados e pessoais” que a deusa “escreve”, assumindo a enunciação do texto camoniano nas estrofes trinta e nove e quarenta, quando de fato se dirige a Júpiter no “Sexto Céu”, há uma descrição bastante sensual dela:

Cum delgado cendal as partes cobre
De quem vergonha é natural reparo;
Porém nem tudo esconde nem descobre
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
Mas, *pera* que o desejo acenda e dobre,

¹²¹ Ibid. c.II, e.25, p.78

¹²² Ibid. c.II, e.23, p.77

¹²³ Ibid. c.II, e.35, p.82

¹²⁴ Id. c.II, e.36

Lhe põe diante aquele objecto raro.
 Já se sentem no Céu por toda a parte,
 Ciúmes em Vulcano, amor em Marte ¹²⁵

o que corrobora a ideia de uma espécie de mundanismo descrente – presentificado, entre outros elementos, pela prostituta Maria E – a substituir tanto a intervenção dos deuses pagãos em favor do bom destino português quanto da ovação da cristandade a que o texto camoniano nitidamente se presta em passagens destes dois primeiros cantos, por exemplo, ao mencionar a “[...] / gente que segue o torpe *Mahamede* / [...]”¹²⁶, ou ao afirmar “[...] / Que aqui gente de Cristo não havia, / Mas a que a *Mahamede* celebrava. / [...]”¹²⁷, e que “[...] / Do Mouro ali verão que a voz extrema / Do falso *Mahamede* ao Céu blasfema.”¹²⁸

Júpiter, cedendo aos apelos da filha, promete-lhe grandes feitos portugueses, entre as estrofes quarenta e dois e cinquenta e cinco de *Os Lusíadas*, garantindo-lhe que verá “[...] / Esquecerem-se Gregos e Romanos, / Pelos ilustres feitos que esta gente / Há-de fazer nas partes do Oriente.”¹²⁹ Já em *Uma Viagem à Índia*, é estabelecida uma relação entre a natureza e as ações humanas, e não mais entre a vontade dos deuses e o destino dos homens. Existe, pois, uma negação do destino como “[...] uma decisão unívoca / de um tribunal que só sabe desenhar linhas rectas. / [...]”¹³⁰. O destino seria não mais do que as experiências acumuladas, a vida vivida como se ela constituísse um “[...] / relógio que podemos chamar de qualitativo.”¹³¹ E a beleza, atributo de Vênus, seria não mais do que um ponto de vista: “[...] / Que as coisas belas sejam o teu posto de vigia; / pois o mundo, como qualquer outra coisa, / apenas se torna belo quando pela beleza é olhado.”¹³²

É interessante notar como o narrador/sujeito poético de Tavares lida com a ideia de futuro, tão presente nesta altura do texto camoniano com o vaticínio de Júpiter sobre as glórias lusas. Ao introduzir estas profecias, Júpiter recorre ao “facundo Ulisses” e ao “*piadoso* Eneias” para afirmar que os portugueses “[...] mores cousas atentando / Novos mundos ao mundo irão mostrando”, sobrepondo-se, assim, à própria grandeza dos heróis clássicos. O futuro português é projeto a partir desses dois heróis por excelência, guerreiros e desbravadores dos mares e de novas terras, enquanto que, em Tavares, o

¹²⁵ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.II, e.37, p.108

¹²⁶ Ibid. c.I, e.99, p.96

¹²⁷ Ibid. c.I, e.102, p.87

¹²⁸ Ibid. c.II, e.50, p.111

¹²⁹ Ibid. c.II, e.44, p.110

¹³⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.II, e.41, p.84

¹³¹ Id. c.II, e.41

¹³² Id. c.II, e.42

futuro é associado a um “[...] pastor que guarda o / seu rebanho lento [...]”¹³³, figura atrelada a terra, de deslocamento contido e lento neste exercício de “guardar”. Um pastor não tem pressa, tem cuidado, “gera impaciência nas coisas que existem”¹³⁴. Parece que o futuro e o passado se misturam nas afirmações de que “a memória tem futuro”¹³⁵ e de que “mesmo o passado tem coisas / que ainda amanhã serão surpreendentes”¹³⁶.

O narrador/sujeito poético de Tavares também prevê alguns “feitos” para Bloom, evidentemente mais banais e corriqueiros, próprios dos homens vulgares: conhecerá lugares, terá momentos felizes e sofrerá ameaças. A fundamental importância da linguagem para o entendimento dos homens e o conhecimento das culturas também aparece na afirmação do narrador/sujeito poético de que “[...] / no meio de chineses que não percebiam sua língua, / o filósofo europeu poderá ser confundido / com um tonto ou um animal vago.”¹³⁷ Adiante, o narrador/sujeito poético interpõe à essencialidade da linguagem a necessidade de ação de Bloom, afirmando que o protagonista “[...] vai fazer coisas, não apenas palavras. / Bloom fará coisas que pertencem ao mundo das coisas feitas / e não coisas que pertencem ao mundo das coisas escritas, ou seja: não feitas. [...]”¹³⁸.

Há um indício de forte reflexão sobre o fazer artístico/literário em paralelo com estas elucubrações sobre a língua, a comunicação e a ação. O narrador/sujeito poético pondera, dirigindo-se a Bloom, que “[...] uma frase, por mais espessa e sólida que seja, / nunca reequilibrará o mais leve desencontro / entre o mobiliário e chão”¹³⁹, afirmação que se coaduna com outras duas importantes passagens em estrofes do primeiro canto, de semelhante teor metatextual. Nelas, constata-se que a arte jamais dará conta da apreensão total da realidade, isto é, de que a realidade transborda os limites do narrável/poetizável, e de que a literatura jamais abrirá mão de criar realidades de mera ficção, afinal, para o narrador/sujeito poético “[...] se aos actos decepares a energia / e a eficaz existência / ficarás enfim com uma história / publicável. O relato como amigo desleal / dos factos, eis uma hipótese”¹⁴⁰. A escrita é sempre desleal aos fatos, da mesma forma que “[...] nem um escultor meticuloso, diga-se, / seria capaz de tornar visível o interior / de uma equação famosa como $E = mc^2$ ”¹⁴¹.

¹³³ Id. c.II, e.43

¹³⁴ Ibid. c.II, e.43, p.85

¹³⁵ Id. c.II, e.43

¹³⁶ Id. c.II, e.45

¹³⁷ Ibid. c.II, e.48, p.86

¹³⁸ Ibid. c.II, e.54, p.89

¹³⁹ Id. c.II, e.54

¹⁴⁰ Ibid. c.I, e.47, p.41-42

¹⁴¹ Ibid. c.I, e.74, p.52

É interessante notar que Bloom também tem um “peito corajoso”, a exemplo de seus antepassados, conforme cantados por Camões. Bloom também é lusitano, muito embora o texto de Tavares, a despeito da franca intertextualidade com *Os Lusíadas* e do próprio dado objetivo de ser uma obra escrita em língua portuguesa, por um autor português, neutraliza noções outras de pertencimento, aos moldes do que acontece em toda a sua obra. Em *Os Lusíadas*, durante o vaticínio de Júpiter, a menção ao “peito Lusitano”¹⁴² é uma referência (intratextual) ao quinto verso da terceira estrofe do primeiro canto da epopeia renascentista, ainda na proposição do poeta, “Que eu canto o peito illustre Lusitano”¹⁴³. O narrador de Tavares assim afirma:

Bloom tem um peito tão corajoso que o restante corpo
parece
sempre surgir numa sala como se fosse apenas
a segunda parte dessa proa arrogante que abre o ar em dois,
e que, de uma única vez, atrai cada átomo
de oxigênio para seu lado.
Mesmo o nada, se existisse, seria dividido em dois
por Bloom. E, se necessário, de cada uma das metades
do nada, Bloom faria alimento.¹⁴⁴

O narrador/sujeito poético discorre sobre o destino de Bloom, um destino que não é mais divino – conduzido pelos deuses –, mas sim terreno, fruto da natureza humana reduzida à contingência e ao acaso, muito mais associado àquilo que o homem tem de “animal” do que àquilo que ele pode ter de divino. No texto tavariano, o homem é reduzido a um mero “mamífero”, acentuado toda a animalidade contida no humano. O narrador se questiona: “Como é possível tanta distância entre o exterior de um organismo, / em ruídos mamíferos ressoando, / e o interior desse mesmo ser vivo / envolvido em narrativas santas? / [...]”¹⁴⁵.

Há uma oposição entre o “exterior” e o “interior” desse “organismo”: não mais um homem exatamente, mas um mero “ser”, uma criatura mamífera, animalesca, que adormece: “[...] Bloom, o nosso herói, / como um vulgar mamífero, adormeceu.”¹⁴⁶ Em Camões, é no sono que Mercúrio vem até o Gama e o alerta para os perigos de Mombaça e para o bom destino que terão rumando à Melinde:

Quando Mercúrio em sonhos lhe aparece,
Dizendo: <<*Fuge, Fuge*, Lusitano,
Da cilada que o Rei malvado tece,

¹⁴² CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.II, e.50, p.111

¹⁴³ Ibid. c.I, e.3, p.71

¹⁴⁴ TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.II, e.55, p.89

¹⁴⁵ Ibid. c.II, e.57, p.90

¹⁴⁶ Ibid. c.II, e.60, p.91

*Por te trazer ao fim e extremo dano.
Fuge, que o vento e o Céu te favorece;
Seren o tempo tens e o Oceano,
E outro rei mais amigo, noutra parte,
Onde podes seguro agasalhar-te.¹⁴⁷*

E Mercúrio profetiza:

*Vai-te ao longo da costa discorrendo,
E outra terra acharás de mais verdade,
Lá quase junto donde o Sol, ardendo,
Iguala o dia e noite em quantidade;
Ali tua frota alegre recebendo
Um Rei, com muitas obras de amizade,
Gasalhado seguro te daria
E, *pera a Índia*, certa e sábia guia.>>¹⁴⁸*

O destino prenunciado pelo narrador de Tavares está ligado muito mais a um destino natural dos seres sobre a terra que do que aos desígnios divinos, e, de fato, o homem não mais é fruto de uma conjunção divina, mas sim de uma matéria orgânica que o equivale aos demais seres:

*Ratos, sapos, pássaros, minhocas, doninhas,
a baleia, cabras de chifres diversos, até aracnídeos,
tudo quanto é bicharada que adormece. Presidente,
carpinteiro, santo supérfluo, criminoso necessário,
carteiro coxo, corredor de automóveis, paralíticos,
multidões em fúria, tudo, quando vestido pelo pijama do cansaço, adormece.
Até, vejam bem, homens e mulheres apaixonados;
facto que constitui ostensivo desperdício.¹⁴⁹*

A etapa seguinte da viagem de Bloom é Paris, e coincide, no texto camoniano, à chegada da armada lusa a Melinde. Aproximadamente entre as estrofes sessenta e três e oitenta e três, o texto discorre sobre as expectativas de Bloom em relação à capital francesa, suas belezas luxuriantes e mulheres. Depois de ter sofrido perseguições e emboscadas em Londres, pensa que em Paris terá outra sorte, e para lá segue de barco. “E foi num festivo domingo de Páscoa que Bloom / entrou em Paris, um cais para a felicidade. / [...] Eis pois que Bloom desembarca, / aperfeiçoado que está a habilidade para fazer amigos, / sorrindo em sintaxe de um francês quase perfeito, / respirando o ar e os objetos.”¹⁵⁰

Após as vinte estrofes que se seguem, o protagonista encontra Jean M, francês com quem fará amizade. O francês oferece a sua casa a Bloom, que está sem dinheiro.

¹⁴⁷ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.II, e.61, p.114

¹⁴⁸ Ibid. c.II, e.63, p.114

¹⁴⁹ TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.II, e.61, p.91-92

¹⁵⁰ Ibid. c.II, e.73, p.97

Tal personagem pode ser aproximado ao Rei de Melinde, que, em Camões, recebe amistosamente os portugueses. O narrador dá a ver algumas reflexões do protagonista sobre a passagem do tempo e a geografia dos países. Tal como no texto camoniano, o segundo canto termina com o pedido, lá, do Rei para que o Gama conte a história de Portugal; e, aqui no texto tavariano, de Jean M para que Bloom conte a sua história de vida.

Três

O terceiro canto é aberto, em *Os Lusíadas*, com a invocação de Calíope. Tavares substitui a ninfa por uma invocação à própria língua e à tarefa do escritor:

Mas façamos um intervalo.
 Como o carregador de caixotes, o escritor
 precisa de ajuda. Ninguém descarrega para a terra sozinho
 uma estação como o Outono.
 O pensamento aquece o corpo à temperatura de um desastre
 de automóvel e as palavras, para que possam inventar,
 exigem apoios místicos, mas que estejam, ao mesmo tempo,
 no chão como os sapatos.

Empurrado por certas deusas da inspiração,
 tal como é empurrada a velha camioneta que avariou,
 o escritor de motor arcaico, primitivo,
 quer afinal apenas que as frases sejam feitas de uma substância
 que não evapore lentamente de dia para dia;
 deseja frases robustas, que pelos séculos
 avancem. Frases que atiradas ao mar: nadem,
 e atiradas ao ar, voem.¹⁵¹

O francês Jean M pede a Bloom para que conte a sua história pessoal, em lugar da história da Europa, contada pelo narrador/sujeito poético em Camões entre as estrofes três e vinte e um. Destas, as estrofes três, quatro e cinco trazem uma espécie de introdução de Vasco da Gama à narrativa que desenvolverá, comentando o pedido do Rei de Melinde, afirmando que louvará, dos seus, a “glória”: em *Uma Viagem à Índia*, o parisiense, na terceira estrofe, “[...] queria que Bloom / abrisse a torneira onde corre a água / cujo barulho conta histórias. / [...]”¹⁵². Ora, há aqui uma irônica aproximação entre a “glória”, atrelada inequivocamente – na história europeia renascentista com as grandes navegações – ao mar, e a “torneira” que será “aberta” pelo protagonista pela qual escorrerá a história da sua família, estabelecendo uma relação metonímica que salvaguarda a figura do mar

¹⁵¹ Ibid. c.III, e.1-2, p.115

¹⁵² Id. c.III, e.3

na tradição lusa. Tal relação metonímica reincide nas duas estrofes seguintes, e são paradigmáticas para que se elucide a leitura tavariana de Camões. Segue Bloom respondendo à interpelação de Jeam M:

Que duas moléculas de hidrogênio e uma de oxigênio,
em enormes e velozes
quantidades, pudessem soar
como uma narrativa já se sabia ser possível
desde o tempo das grandes inundações
e dos príncipes assassinados que limpavam o sangue à água.
[...]

Se na água um açúcar fraco se dissolve
já num corpo de homem as histórias mantêm-se
num sítio do organismo que guarda as narrativas
(vamos supor que existe).
[...]¹⁵³

A imagem da “água” em *Uma Viagem à Índia*, que desliza pelas figuras da torneira, da fórmula química H²O e do corpo humano, remete o leitor para a glória atrelada ao mar em *Os Lusíadas*, e, através dela, Bloom, de posse da voz enunciativa neste ponto do texto, parece detectar uma zona comum habitada tanto pela sua narrativa quanto pela de Vasco da Gama – e que as falseia e lhes garante a condição inventiva de re-leituras –, que é a memória, assim sintetizada: “[...] / – quem relembra inventa: tudo começa de novo.”¹⁵⁴

Após as estrofes introdutórias à história pessoal de Bloom, ele conta que “[vem] desse bocado de espaço que se chama Europa / [...]”¹⁵⁵, e prossegue afirmando que “na Europa há vento, neve, luz, água, incêndios, / e ainda gramática, sintaxe e bibliotecas extensas. / Paralela à Natureza existe, pois, a linguagem. / [...]”¹⁵⁶ Depois de mencionar vários lugares, como Roma, Praga, Veneza e a Grécia – semelhante à espécie de levantamento geográfico que há em *Os Lusíadas* –, Bloom, em diálogo com o parisiense, afirma, revelando a necessidade de se localizar e delimitar seu pertencimento: “[...] / Mas o que importa, caro amigo parisiense / é localizar-me. / [...]”¹⁵⁷ Doravante, o protagonista afirmará por mais de uma vez que é um homem europeu, e, como tal, é marcado pelos valores ocidentais. Ainda no diálogo, Bloom pormenoriza os detalhes de onde vem, numa postura que parece irônica se confrontada aos indícios de desterritorialização que o texto carrega. O protagonista segue explicando a seu interlocutor: “Chego, pois, ou a minha voz em meu nome, / chego, dizia, finalmente, ao sítio de onde parti: / Portugal, Lisboa,

¹⁵³ Ibid. c.III, e.4-5, p.116

¹⁵⁴ Id. c.III, e.5

¹⁵⁵ Ibid. c.III, e.7, p.117

¹⁵⁶ Id. c.III, e.8

¹⁵⁷ Ibid. c.III, e.19, p.121

Rua Actor Isidoro, n.º 31, 1.º direito. / [...]”¹⁵⁸ À mesma altura no texto camoniano há o célebre verso que caracteriza Portugal como uma pátria que avança pelo mar: “Eis aqui, quase cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa / E onde Febo repousa no Oceano. / [...]”¹⁵⁹

Em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama longamente conta sobre os feitos de D. Afonso Henriques (Afonso I), primeiro Rei de Portugal. Entre as estrofes vinte e vinte nove, há a descrição de sua genealogia, focalizando seu pai, o conde D. Henrique (Henrique de Borgonha); entre a trigésima e a octogésima quarta estrofes, a narrativa de Vasco da Gama se volta para os feitos do primeiro rei, dando destaque para as disputas bélicas, como a Batalha de Ourique e os combates contra os Mouros. Bloom faz algo semelhante, falando de seu avô e de seu pai, e de como este enfrentou a ganância dos irmãos e as tentativas de excluí-lo da partilha da herança da família, de modo que as relações familiares são destituídas de todo afeto e compreendidas enquanto “[...] um sistema / de utilização do ódio. / [...]”¹⁶⁰:

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

Mas foi assim: os irmãos do meu pai
não lhe quiseram dar a devida herança.
Zangaram-se,
[...]¹⁶¹

Assim, o que resta tanto para os homens comuns, com suas mesquinhas disputas familiares, quanto para os reis – mesmo depois todo o sangue que derramaram em nome da consolidação de sua coroa –, é a estoica certeza de que “[...] / é a terra que te come, e não / o inverso.”¹⁶²

Esta total ausência de afeto nas relações descritas por Bloom permite a elas serem regidas pelo materialismo, pela ganância e pela maldade – “Sem ele [o materialismo], o nada ocuparia o espaço todo”¹⁶³. O homem, “[...] / mesquinha coisa que existe entre o céu e o centro [da terra], / [...]” é guiado pela tecnologia, exalando uma certa animalidade

¹⁵⁸ Ibid. c.III, e.20, p.121-122

¹⁵⁹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.III, e.20, p.134

¹⁶⁰ Op.ct. c.III, e.30, p.125

¹⁶¹ Id. c.III, e.31-32

¹⁶² Ibid. c.III, e.36, p.127

¹⁶³ Id. c.III, e.56

dentro desta total ausência de “humanidade”. A barbárie – latente no texto tavariano –, na medida em que acompanha o desenvolvimento da civilização, faz com que o homem se torne cada vez menos “divino” e mais “bruto”. O dinheiro – a despeito da honra e do heroísmo real aclamados pelo texto camoniano – torna-se o único elemento significativo transmitido hereditariamente a Bloom:

Todos os terrenos e
prédios que tinham pertencido aos meus avós
passaram assim para o meu pai.
Poderá sofrer críticas,
mas o materialismo é, no fundo,
aquilo que nos alimenta.
[...] ¹⁶⁴

O meu pai não descansou
enquanto não comprou prédios novos e velhos,
terrenos para a agricultura e para a indústria,
máquinas complexas, carros diversos, ouro amarelíssimo,
joias, empregados feios e assim-assim,
mulheres fáceis e semifáceis,
respeito geral dos seres vivos vizinhos, delicadeza
e subserviência de metade da cidade. Tudo foi
comprado, e a pronto.
(O mais difícil de adquirir
foram, de longe, as propriedades.) ¹⁶⁵

Na sequência de *Os Lusíadas*, a partir da octogésima quinta estrofe, Vasco da Gama segue a narrativa sobre os reis da Dinastia Afonsina, até o final do canto, na centésima quarta estrofe: D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Pedro I e D. Fernando. Em *Uma Viagem à Índia*, Bloom segue abordando as suas relações familiares e ponderando sobre o homem contemporâneo. A relação entre a história da família de Bloom e a história de Portugal revela a crítica contida no texto tavariano com sua verve irônica disparada para a plêiade de reis e seus grandes feitos apontados pela voz de Vasco da Gama. As duas narrativas, cada uma em sua peculiar escala histórica – grandiloquente, no caso camoniano; ínfima, no caso tavariano –, demonstra que “só não foge das grandes tragédias / aquele a quem antes de fugir lhe foge a vida, / [como] escreveu Camões, no século XVI / [...]”¹⁶⁶: “Logo todo o restante se partiu / De Lusitânia, posto em fugida; O *Miralmonini* só não fugiu, / Porque, antes de fugir, lhe foge a vida.”¹⁶⁷ (Obviamente, tanto o narrador/sujeito poético tavariano quando o protagonista da obra, Bloom, por habitarem o século XXI, estão em posição

¹⁶⁴ Ibid. c.III, e.56, p.133

¹⁶⁵ Ibid. c.III, e.57, p.133-134

¹⁶⁶ Ibid. c.III, e.82, p.142

¹⁶⁷ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.III, e.82, p.149

“privilegiada” sobre os acontecimentos que sucederam à matéria narrada na epopeia camoniana. A distopia que marcou a empresa colonial nos séculos que se seguiram e a derrocada de Portugal no cenário global na era moderna, objeto de reflexão de muitos autores dos séculos XIX e XX, aparece agudamente no texto de Gonçalo M. Tavares, elementos que, obviamente, não poderiam constar do horizonte histórico de Camões).

O episódio inesiano, um dos mais conhecidos de *Os Lusíadas* e que tem lugar entre a centésima décima oitava e a centésima trigésima quinta estrofes, é fundamental no diálogo entre os dois textos. O assassinato de Mary, a “amada” de Bloom, por ordem do pai, motiva o parricídio do protagonista, configurando-se como o elemento motivador de sua partida em viagem para a Índia. As narrativas de Inês de Castro e de Mary são muito semelhantes. Do ponto de vista diegético, de uma possível sobreposição dos fatos urdidos nos versos camonianos destas dezoito estrofes e daqueles urdidos nos versos das mesmas estrofes em Tavares, talvez unicamente escape a menção aos filhos “[...] / cuja *orfindade* como mãe [Inês] temia / [...]”¹⁶⁸; e, do ponto de vista da enunciação do texto, o narrador/sujeito poético de Camões concede a voz a própria Inês de Castro, interpelando D. Afonso IV, ao passo que, em *Uma Viagem à Índia*, a voz de Mary jamais é ouvida. Inês, em seu clamor pelo perdão do rei, lembra dos filhos que ficarão órfãos e sugere, com uma verve desesperançada e audaz, o exílio à morte: “Põe-me onde se use toda a feridade, / entre leões e tigres, e verei / Se neles achar posso a piedade / Que entre peitos humanos não achei. / [...]”¹⁶⁹ No texto tavariano, Bloom assim sintetiza o episódio, síntese esta que parece enquadrar toda a problemática de sua (anti)epopeia:

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.¹⁷⁰

[...]

E basta – disse Bloom.
Começarás a perceber agora por que razão estou em viagem
e o que procuro:
procuro uma mulher porque quero esquecer
outra.
Eu amava uma mulher chamada Mary
– disse Bloom ao parisiense Jean M –
e o meu próprio pai mandou matá-la.

¹⁶⁸ Ibid. c.III, e.125, p.160

¹⁶⁹ Ibid. c.III, e.129, p.161

¹⁷⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.III, e.122, p.154

Eis a minha história. Síntese, síntese. E eis tudo.¹⁷¹

Ao final da sua narração no terceiro canto, Bloom estabelece uma cadeia de negações em relação ao amor, repetindo a fórmula da personagem *Bartleby*, na novela de Herman Melville¹⁷², “*I would prefer not to*” (“*Acho melhor não*”, na tradução de Irene Hirsch; “*Preferiria não*”, na tradução de Tomaz Tadeu), numa formulação bastante parecida: “A vida, é certo, não será um sítio excepcional para as paixões. / Nos países humanos, o amor mistura-se muito / com palavras equívocas. / [...] Só é natureza, o fogo na lareira, / quando, vingando-se, provoca um incêndio. / E o amor assim funciona. Mas é preferível o contrário.”¹⁷³, e segue na estrofe seguinte: “[...] / Mas atenção, de novo: o amor não faz bem aos países, / não desenvolve as suas indústrias, nem a economia. / Disso nunca tive dúvidas. E por isso é preferível não.”¹⁷⁴. Tal cadeia de negações assim é concluída na estrofe cento e quarenta e um:

O amor não se vê como
se fosse uma presença.
É demais completo
para ter uma forma. E como jamais
se conseguiram obter juro de uma coisa
que não ocupa espaço, é preferível não,
parece-me.¹⁷⁵

A referência à fórmula que consagra a personagem do autor norte-americano parece ser uma resposta as questões trazidas na estrofe cento e quarenta e dois de *Os Lusíadas*, acerca do amor:

Mas quem pode livrar-se, porventura,
Dos laços que Amor arma brandamente
Entre as rosas e a neve humana pura,
O ouro e a alabastro transparente?
Quem, de *hua* peregrina *fermosura*,
De um vulto de Medusa propriamente
Que o coração converte que tem preso
Em pedra, não, mas em desejo aceso? ¹⁷⁶

Chega-se, então, ao final do terceiro conto com o amor reproduzindo suas tragédias “familiares” no exercício do seu avesso, o ódio. O amor, que parece não corresponder aos valores modernos, valor sob o qual não se pode “obter juro”. “Mas quem pode livrar-se [...] / Dos laços [do] Amor [...]”¹⁷⁷? Simplesmente, “é preferível não”!

¹⁷¹ Ibid. c.III, e.124, p.154-155

¹⁷² Cf. MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*; trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹⁷³ Op. cit. c.III, e.138, p.159

¹⁷⁴ Id. c.III, e.139

¹⁷⁵ Ibid. c.III, e.141, p.160

¹⁷⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.III, e.142, p.164

¹⁷⁷ Id. C.III, e.142

Quatro

No quarto canto, o narrador/sujeito poético tavariano prossegue abordando a descendência de Bloom, enquanto que, em *Os Lusíadas*, é descrito o interregno após a morte de D. Fernando, e, na sequência, os reinados da segunda dinastia – D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II e, por fim, D. Manuel I. Em Tavares, é insistente o emprego do signo do animal/da animalidade pelo narrador/sujeito poético nas primeiras estrofes do canto, servindo como elemento de comparação aos “acontecimentos trágicos [...] que, por vezes, / nos comem metade da alegria”¹⁷⁸; há uma menção às “aves” e aos “cães” que se alimentavam do cadáver dos inimigos na Antiga Roma¹⁷⁹; a lembrança de Bloom de “[...] ter visto um animal grande a ser degolado [...]”¹⁸⁰, o que o faz se lembrar de Mary. Bloom é um homem que não olha para a História, mas que tem seu olhar dirigido “[...] para o chão ao redor dos pés”¹⁸¹, de modo que o narrador/sujeito poético reflete sobre uma espécie de capacidade ótica, de poder de visão sobre o espaço, numa reflexão que me parece ser sobre a potência dos deslocamentos, da própria viagem, em seus movimentos espaciais, suas fugas. Mais adiante, a figura do animal ainda persiste, porém, agora, um animal ironicamente qualificado como “esperançado”¹⁸², para quem “um metro quadrado pudesse ser afinal, [...] 100 metros / quadrados de possível implantação / de um segundo mundo, / cem metros quadrados de uma segunda forma / de o animal se atirar à existência”¹⁸³.

Em Camões, a partir da vigésima oitava estrofe, há a narrativa da importante batalha de Aljubarrota e, posteriormente (na quadragésima oitava estrofe), a conquista de Ceuta. Tavares também traz para o seu texto o elemento da guerra, mas reduz o corpo nacional ao corpo individual, obtendo uma escala microscópica, biológica, num prosseguimento da ideia da animalidade presente no começo do canto. Um homem – ocidental – contemporâneo, como diz o narrador/sujeito poético, tem sua noção de pertencimento muito menos sólida, e possui uma vida muito mais calcada no

¹⁷⁸ TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.IV, e.1, p.163

¹⁷⁹ Ibid. c.IV, e.6, p.164

¹⁸⁰ Ibid. c.IV, e.8, p.165

¹⁸¹ Ibid. c.IV, e.11, p.166

¹⁸² Id. c.IV, e.11

¹⁸³ Id. c.IV, e.11

individualismo e nas pequenas questões do seu cotidiano do que em preocupações históricas e coletivas: um corpo humano, individual, parece valer por um corpo nacional, estatal; o corpo coletivo da nação parecer ter sido substituído pelo corpo físico de um único homem: “O corpo tem mais fronteiras / que um país. [...]”¹⁸⁴, afirma o narrador/sujeito poético. Num tom fortemente metatextual, há a seguinte reflexão sobre a literatura no contemporâneo: “E os homens contemporâneos já não querem saber / de grandes feitos. Um escritor deste século / preocupa-se mil vezes mais com a procura do adjetivo certo para uma frase minúscula / do que com o fato de pronunciar bem ou mal / o belo nome do rei.”¹⁸⁵

Um tema recorrente na obra, e que ocupa papel central neste quarto canto de *Uma Viagem à Índia* é o da tecnologia. Sabemos que as guerras contemporâneas muito têm a ver com o desenvolvimento de tecnologias de armamentos, com seus veículos não tripulados, bombas inteligentes etc, e que a individualização, ou, pelo menos, a possibilidade de construção de um universo próprio através do qual se estabelecem relações com o mundo e com os outros em campos virtuais, deve-se fundamentalmente ao desenvolvimento de tecnologias remotas e de comunicação. Para o narrador/sujeito poético de Tavares

A tecnologia surgiu abruptamente,
como se fosse apenas o último volume
de uma enciclopédia; mas não é.
A tecnologia é estúpida; mas é um amuleto da sorte.
(E o rádio do pai!, como Bloom gostaria de o reparar, de lhe voltar a dar vida.
Tenho uma viagem para isso, pensa Bloom, uma viagem à Índia.)¹⁸⁶

Um elemento recorrente ao longo de todo o texto de *Uma Viagem à Índia*, e indício da técnica, profundamente problematizada, é o velho rádio do pai que o protagonista carrega no bolso do casaco. O rádio está estragado, não funciona, nunca funcionou desde quando passou a estar sob a posse de Bloom. O narrador/sujeito poético afirma que “[...] um homem apaixonado mexe nos seios de uma mulher / com menos perícia do que aquela com que conserta / um rádio. / (Mas o rádio continua sem funcionar. É Bloom quem o murmura, / tocando no próprio bolso.)”¹⁸⁷.

Natureza e tecnologia parecem se confrontar em determinadas estrofes do texto, sob o signo da “guerra”:

A Natureza deixa aos vencedores, não apenas
a alegria temporária de parecer imortal,

¹⁸⁴ Ibid. c.IV, e.60, p.183

¹⁸⁵ Ibid. c.IV, e.16, p.168

¹⁸⁶ Ibid. c.IV, e.24, p.170-171

¹⁸⁷ Ibid. c.IV, e.61, p.184

mas também tudo o resto: o campo fica livre
para se construir nele uma escola, uma igreja,
uma fábrica poderosa, ou mesmo uma quinta
com animais. A natureza nunca interferiu
em minúcias. Veio a Primeira Grande Guerra,
a Segunda Guerra, e nada:
nenhuma intervenção com significado.¹⁸⁸

Segue a discussão sobre a ideia de nação, o confronto entre o coletivo e o individual, a economia em detrimento da poesia na “fabricação” de uma nacionalidade, até chegar em um fundamental elemento para toda a discussão travada na obra: a linguagem.

A linguagem de um país não se amplia
através do território, como é evidente.
(É Bloom quem toma a palavra.)
Se o exército conquistar um edifício, e nele,
a partir desse momento, apenas se falar a língua da pátria,
não julgue que a língua fica mais rica.
A língua não é proprietário que soma metros quadrados
a arfar de satisfação. A língua aumenta

quando alguém escreve ou diz algo
portador de uma levíssima corrupção da norma – diz Jean M.
A língua aumenta com os erros exactos,
não com maiores desenhos nos mapas.
[...]¹⁸⁹

A reflexão sobre a linguagem não se verifica apenas enquanto mais uma temática trazida ao texto, mas sobretudo como uma forma de consciência verificada na tessitura do poema pelas vozes que ali se organizam: por vezes a voz do narrador/sujeito poético, por vezes a do protagonista Bloom, por vezes a da personagem Jean M, em passagens tais como “O mundo, meu caro, e deixemos falar o narrador”¹⁹⁰ e “O mundo é disforme e mesquinho. / É Bloom quem diz. Ou então Jean M // De qualquer maneira, o narrador também fala. / (Como saber quem diz o quê? E que importa?)”¹⁹¹.

Entre as estrofes sessenta e sete e setenta e cinco, em *Os Lusíadas*, há a interessante passagem do sonho profético de D. Manoel, numa referência às conquistas além mar portuguesas e ao Oriente. No sonho, um dos dois homens que lhe aparecem, “[...] o mais grave em pessoa / [...] brada”¹⁹² :

Ó tu, a cujos reinos e coroa
Grande parte do mundo está guardada,
Nós outros, cuja fama tanto voa,

¹⁸⁸ Ibid. c.IV, e.43, p.177

¹⁸⁹ Ibid. c.IV, e.33-34, p.174

¹⁹⁰ Ibid. c.IV, e.46, p.178

¹⁹¹ Ibid. c.IV, e.51-52, p.180

¹⁹² CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.IV, e.73, p.183

Cuja cerviz bem nunca foi domada,
Te avisamos que é tempo que já mandes
A receber de nós tributos grandes.

Eu sou o ilustre Ganges, que na terra
Celeste tenho o berço verdadeiro;
Estoutro é o Indo, rei, que nesta serra
Que vês, seu *nascimento* tem primeiro.
Custar-te-emos, contudo, dura guerra;
Mas, insistindo tu, por derradeiro,
Com não vistas vitórias, sem receio
A quantas gentes vês porás o freio.¹⁹³

Desperto do sonho, o soberano confia a Vasco da Gama o cumprimento da demanda para à Índia, de modo que o navegador, de posse da enunciação do texto, assim reflete sobre a tarefa que lhe cabe:

Eu, que bem mal cuidava que em efeito
Se Pusesse o que o peito me pedia,
Que sempre grandes cousas deste jeito,
Pressago, o coração me prometia,
Não sei por que razão, por que respeito,
Ou por que bom sinal que em *mi* se via,
Me põe a ínclito Rei nas mãos a chave
Deste cometimento grande e grave.¹⁹⁴

Em *Uma Viagem à Índia*, em trecho equivalente, o narrador retorna ao “sonho”, ou ao desejo de “sabedoria” e de “esquecimento” que alimenta a viagem de Bloom, e traz ao texto novamente as razões que motivaram sua partida em direção à Índia:

Porque Bloom queria esquecer uma primeira tragédia
que o mundo colocara sobre ele:
o próprio pai tinha mandado assassinar a mulher
que ele amava;
e queria ainda esquecer uma segunda tragédia
que ele próprio, Bloom, colocara no mundo
e que só agora revelava: Bloom matara o próprio pai.
Por isso a urgência em sair do sítio
onde o mundo tinha existido demasiado.
Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia.¹⁹⁵

Esse sonho é esvaziado de utopia. Embora o protagonista deseje encontrar numa Índia mística (inexistente, como o texto pretende demonstrar) a redenção pela sabedoria e pelo esquecimento, parece premeditar que jamais encontrará qualquer coisa semelhante. Eis o paradoxo do sonho de Bloom:

A vida é isto,
mas Bloom sonhava que na Índia
pudesse ser diferente.
Porém, só haverá uma existência diferente,

¹⁹³ Id. c.IV, e.73-74

¹⁹⁴ Ibid. c.IV, e.77, p.184

¹⁹⁵ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.IV, e.74, p.188

por paradoxo,
nas coisas não vivas, quando muito.
Estamos em 2003
e ainda nada de novo debaixo do sol.¹⁹⁶

Após a reflexão elaborada pelo narrador acerca da existência das coisas vivas e não vivas, e da determinação de uma clara marcação temporal a situar o narrado – o ano de 2003 –, há uma primeira descrição daquilo que Bloom leva consigo em sua mala para a viagem, mala esta que foi objeto da cobiça dos bandidos em Londres e que ainda despertará os sórdidos desejos do falso sábio que encontrará na Índia.

É evidente que me preparei com cuidado
para avançar o outro lado do mundo,
e mais longe que isso: para o outro lado de mim próprio.
Pus na mochila as ferramentas para a luz
e para a sede, mapas da Europa, uma Bíblia,
um livro sobre a alma e outros sobre o funcionamento das células,
e ainda dois valiosos livros clássicos; juntei dinheiro,
esperei que o vento sossegasse e apanhei um avião para Londres,
a minha primeira paragem.¹⁹⁷

A mãe do protagonista é mencionada apenas duas vezes no texto. A primeira vez neste quarto canto, no aeroporto, antes da partida de Bloom rumo a Londres (a segunda, no último canto, quando o narrador/sujeito poético informa que ela está morta): “Porém, mesmo antes da minha partida surgiu / a minha mãe, no aeroporto, a chorar. / Perdera o marido e agora o filho partia”¹⁹⁸. O universo feminino figura em oposição ao masculino, como um desdobramento diferente da lógica cruel que rege a vida humana e determina os destinos. Enquanto os homens possuem papel preponderante na organização da narrativa, as mulheres, como coadjuvantes, corrompem e aterrorizam veladamente a organização deste mundo masculinizado. Esta posição do feminino pode ser aproximada àquela que se percebe na epopeia homérica, na qual Helena de Tróia é o *leitmotiv* para a guerra.

O universo de *Uma Viagem à Índia* é fortemente masculino, conectado a uma animalidade e a uma selvageria tecnológica que solidifica o binômio que reúne progresso técnico e domesticação da natureza convertido em brutalidade e barbárie. O feminino, por vezes, parece romper com tal lógica, sob a voz do narrador/sujeito poético, como se verifica na nonagésima e na nonagésima primeira estrofe:

[...]
O pai, em situações extremas, come a comida da família.
Só as mulheres são, pois, humanas. A outra parte da cidade
É um mamífero.

¹⁹⁶ Ibid. c.IV, e.76, p.189

¹⁹⁷ Ibid. c.IV, e.85, p.192

¹⁹⁸ Ibid. c.IV, e.88, p.193

E só as mulheres não têm teorias gerais sobre o universo
 porque andam atarefados na prática geral das coisas – diz Bloom a Jean M.
 Só elas dão mais importância à memória que aos jornais do
 dia. [...] ¹⁹⁹

Para o narrador/sujeito poético as mulheres são “humanas”, e a “outra parte”, os homens, apenas “mamíferos”. O feminino também tem uma conexão com a memória que não se verifica em relação ao masculino, conectado mais à ação e ao presente, simbolizado pelos “jornais de hoje”. Porém, é relevante o fato de que as mulheres, quando efetivamente aparecem na obra, ocupam sempre uma posição subalterna em relação ao masculino, que, sobre elas, exerce violência. O protagonista assassina uma destas mulheres, acentuando o fracasso que lhe impelia, inicialmente, para a Índia.

O canto quarto é encerrado com a célebre passagem dos maus presságios do Velho do Restelo, com seu pessimismo sobre a empresa marítima portuguesa. Em Tavares, cujo texto já é todo marcado por um índice de negatividade e de pessimismo, o final do quarto canto traz uma reflexão sobre a impossibilidade de o homem conhecer claramente o mundo e seus desígnios, de nunca saber o que de fato significa a “verdade”. A falibilidade do olhar é representada pela descrença em se ter os “olhos abertos”, inúteis para se apreender a realidade. Logo, “[...] ter os olhos fechados é afinar a pontaria, / é preparar a íris negra para a rápida / claridade que nos foge.”²⁰⁰.

A imagem do rádio do pai, “[...] aquele que nunca funcionara, / [e que] vai [...] no seu bolso”²⁰¹, reaparece. A figura do Velho do Restelo surge incorporada ao texto através de uma “[...] velha que parecia saber mais coisas / que os outros. [...]”²⁰². A velha exorta: “E os cães têm maior aptidão para a amizade / que a maior parte dos homens. [...]”²⁰³. E “[...] Bloom percebeu / que aquela frase prometia algo importante: uma profecia? uma ameaça?”²⁰⁴. O protagonista pondera sobre a fala da velha, mas parece não acatar o alerta feito por ela. Ele “[...] jamais tivera respeito por um animal / que por vezes parece assumir comportamentos / de rosa. [...]”²⁰⁵. A imagem do cão como um animal domesticado e fiel ao seu dono parece remeter à docilidade, à lealdade e à subserviência, coisas que Bloom repudia em sua encarnação da vingança e da violência: “[...] Afastando-se dos animais /

¹⁹⁹ Ibid. c.IV, e.90-91, p.194

²⁰⁰ Ibid. c.IV, e.97, p.197

²⁰¹ Ibid. c.IV, e.96, p.196

²⁰² Ibid. c.IV, e.101, p.198

²⁰³ Id. c.IV, e.101

²⁰⁴ Id. c.IV, e.101

²⁰⁵ Id. c.IV, e.102

que ao cotidiano estão ligados por coleira, / Bloom queria aproximar-se dos sítios onde o desconforto / exige acções raras, mas decisivas. / Seria isso, a Índia?”²⁰⁶

O canto termina com mais uma espécie de reflexão do narrador/sujeito poético sobre a recepção de Bloom da exortação da “velha”, e também sobre a própria poesia:

O habitual é os velhos contar histórias mais antigas,
portanto mais próximas do início
e assim mais verdadeiras e justas.
De facto, um verso contemporâneo está mais longe
do primeiro verso do mundo
e as distâncias são assim: inequívocas e objetivas.
Porém, Bloom tem pressa e quer atrasar-se;
está com medo de ter tanta coragem!
ainda não está velho o suficiente para ignorar conselhos,
mas já não tem a juventude parva que obedece e treme
a qualquer frase mais sensata. Só ouço quem me diz Avança,
eis a minha surdez – diz Bloom, o nosso herói,
no fim do canto quarto.²⁰⁷

As contradições do protagonista expostas nos versos sete e oito desta centésima quarta estrofe do quarto canto revelam se estado de espírito em relação à viagem (tem pressa e quer se atrasar) e em relação a sua sensação de avançar (tem medo de ter tanta coragem). Bloom não está disposto a ouvir conselhos, isto é, de dar atenção os seus antepassados, mesmo sabendo que as suas narrativas podem estar mais próximas da “verdade” e da “justiça”. De posse da enunciação no texto, nos versos onze e doze da referida estrofe, o protagonista afirma que só ouve quem lhe diz “avança”, o que significa a sua “surdez”. É irônica a afirmação de que “[...] um verso contemporâneo está mais longe / do primeiro verso do mundo / [...]”²⁰⁸, dada a conformação própria de *Uma Viagem à Índia*, a replicar, subversivamente, o modelo da epopeia camoniana – e, de certo modo, dialogar com o modelo épico clássico, tão apartado temporalmente do século XXI, mas eternamente vivo no imaginário humano.

Cinco

O narrador/sujeito poético de Tavares abre o quinto canto ainda com o eco da voz da “velha” que alerta para o fato de que “os cães têm maior aptidão para a amizade / que a maior parte dos homens [...]”²⁰⁹. Há em seguida uma reflexão sobre o tempo, marcando

²⁰⁶ Id. c.IV, e.102

²⁰⁷ Ibid. c.IV, e.104, p.199

²⁰⁸ Id. c.IV, e.104

²⁰⁹ Ibid. c.V, e.1, p.203

a partida de Bloom da cidade de Lisboa, assim como acontece em *Os Lusíadas* com a partida da frota de Vasco da Gama. O narrador/sujeito poético, em *Uma Viagem à Índia*, afirma que o protagonista não habita “[...] uma cidade ou um país / [...]”²¹⁰, ou seja, o espaço, mas é “[...] um habitante de julho [...]”²¹¹. A partida ocorre precisamente em 8 de julho de 2003, retomando o princípio da viagem cuja narração teve início *in media res*, conforme *Os Lusíadas*. Camões marca o tempo da partida de Vasco da Gama com os “[...] / Cursos do sol catorze vezes cento / Com mais noventa e sete, em que corria / Quando no mar a armada se estendia.”²¹² Em Tavares, o “sol” também aparece como elemento a marcar a passagem do tempo, tempo que parece servir como um elemento desterritorializante para Bloom, porque, pelas palavras do narrador/sujeito poético, a sensação que fica é de um homem cujo pertencimento geográfico ou a filiação nacional não importam.

Bloom segue sua viagem de avião, condução contemporânea que lhe permite, em algumas horas, chegar a Londres, guiado por instrumentos eletrônicos de navegação quase infalíveis, enquanto a armada de Vasco da Gama desbrava o mar em rotas pouco conhecidas, fazendo do texto uma espécie de apresentação do mundo numa viagem de pausas e de descobertas indelévels. A imagem que Bloom tem do mar da janela do avião parece representar bem a dinâmica desta operação pós-moderna de redução do espaço a um todo já conhecido, num intervalo de tempo que é apenas tempo-presente/agora, sem passado ou futuro, uma lacuna em que se espera, como na escada rolante ou na esteira dos aeroportos, em que, mesmo parado, move-se a uma pequena velocidade possível de se contemplar as paredes, as pessoas, as bagagens e os painéis de informação.

O protagonista parece marcado por uma arrogância profunda ao contemplar o espaço do alto:

[...]
Bloom de cima vê agora o mar, e eufórico, por instantes,
confunde o mar com um lavatório para as suas mãos importantes. Mas não.

O mar pode parecer um ponto
para o teu poderoso olho distante,
mas se é apenas um ponto é um ponto imortal
e os teus olhos, grandes e essenciais,
são afinal apenas um pouco menos efêmeros
que a sensação de satisfação do estomago depois da refeição.
[...]²¹³

²¹⁰ Id. c.V, e.2

²¹¹ Id. c.V, e.2

²¹² CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.V, e.2, p.193

²¹³ Op. cit. c.V, e.7, p.205

O primeiro sentimento que o domina é o de poder. A redução do mar a uma “bacia” é de uma arrogância semelhante à sensação de que “[...] / de avião parece-nos ser possível tocar num país inteiro / como se toca numa laranja. [...]”²¹⁴. Nas estrofes subsequentes, aproximadamente à décima quinta até ao momento em que se “avista a Terra”, os dois textos discutem a condição do tempo, as armadilhas da natureza para os viajantes e a exposição do homem aos seus elementos.

Em altura bastante semelhante em ambos os textos, em que um marinheiro da armada lusa avista a “Terra”, “alguém” de dentro do avião que leva Bloom a Londres também anuncia, “Terra!”²¹⁵. O ato de avistar terra firme, como registra a vigésima quarta estrofe, no texto camoniano,

Mas já o Planeta que no céu primeiro
Habita, cinco vezes apressada,
Agora meio rosto, agora inteiro,
Mostrara, enquanto o mar cortava a armada,
Pronto *co* a vista: “Terra! Terra!” brada.
Salta no bordo alvoroçada a gente,
Cos olhos no horizonte do Oriente.²¹⁶

, e a estrofe 25, no texto de Tavares,

Terra!, alguém acabou de a anunciar, ouviu Bloom.
É uma coisa que do ar parece rara, pensou, porém a terra é suficiente
para cobrir todos os homens depois de qualquer massacre,
por mais extenso que seja.
[...] ²¹⁷

, pode ser aproximado a um ato investigativo, seja aquele de um cientista que observa um microorganismo na lâmina de seu microscópio, ou de um astrônomo ao observar os corpos celestes pelas lentes de seu telescópio.

A epopeia de Camões, ao proclamar a visão da Terra pelo marinheiro e em seguida postular no texto a presença do Gigante Adamastor, revela uma visão de futuro: as profecias do Gigante tratam daquilo que pode acontecer, mantendo em seu horizonte a empresa de descobrimento e conquistas lusitanas; no texto pós-moderno de Tavares, o avistamento da Terra encerra uma cadeia de aspectos do presente (o homem do século XXI, como afirma o narrador/sujeito poético) atrelados a aspectos do passado (aquilo que a história humana registra do século XX). Também há um “[...] velho de boca negra, /

²¹⁴ Ibid. c.V, e.9, p.206

²¹⁵ Ibid. c.V, e.25, p.212

²¹⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.V, e.24, p.199

²¹⁷ Op. cit. c.V, e.25, p.212

dentes amarelos, que dormia no avião / ao lado de Bloom. [...]” e que “acorda [...] sobressaltado”²¹⁸, porém sem gigantismos, a se assemelhar à figura com

[...]
 O rosto carregado, a barba esqualida,
 Os olhos encovados, e a postura
 Medonha e má, e a cor terrena e pálida;
 Cheios de terra e crespos os cabelos,
 A boca negra, os dentes amarelos.²¹⁹

, descrita por Vasco da Gama, assombrosamente, que de “Tão grande era de membros, que bem posso / Certificar-te que este era o segundo / De Rodes estranhíssimo Colosso / [...]”²²⁰. Entre as estrofes vinte e seis e sessenta e um, o narrador/sujeito poético tavariano realiza uma fria análise do homem contemporâneo, tomando alguns aspectos da atualidade e operando rápidas digressões históricas a fim de justificar os eventos do presente, ponderando sobre múltiplos temas tais como a tragédia, a aprendizagem, o Estado, a doença, a economia e a tecnologia.

O narrador/sujeito poético em *Uma Viagem à Índia* convoca o seu interlocutor (o leitor, talvez) para avançar na narrativa. No texto camoniano, Vasco da Gama parte de Sofala, na foz do “Rio dos Bons Sinais”, onde encontra os “Etíopes”²²¹, e, entre eles, um guia para o conduzir à Índia. Bloom, por sua vez, parte de Londres a Paris, constatando que “[...] a Europa não tem parte mística: foi / já toda vendida a uns homens das Américas / que falavam um inglês que funciona. [...]”²²². O texto, extremamente irônico, afirma que Bloom “tentou encontrar sábios na cidade de / Londres, e mais tarde em Paris. Procurou / na lista telefônica: encontrou páginas de canalizadores, advogados, restaurantes [...] / mas nem uma única referência a um sábio. / [...]”²²³. Bloom deixa Paris em direção à Alemanha, onde pede, em uma loja, um vaso com “uma planta tipicamente / alemã. [...]”²²⁴, elemento que desperta em Bloom uma reflexão sobre a passagem do tempo e a cultura, como se verifica na estrofe setenta e sete:

[...]. Percebia agora que os dias na planta
 não se movem como os dias no Homem.
 O dia não tem uma medida estável, uma
 medida uniforme para a natureza. Cada pedaço
 do mundo encontra-se num período histórico particular.
 O homem que em 2003 olha para a planta

²¹⁸ Ibid. c.V, e.29, p.217

²¹⁹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.V, e.39, p.202

²²⁰ Ibid. c.V, e.40, p.203

²²¹ Ibid. c.V, e.78, p.212

²²² TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.V, e.65, p.226

²²³ Ibid. c.V, e.66, p.227

²²⁴ Ibid. c.V, e.76, p.230-231

poderá estar a ver uma planta do século passado.
E o calendário cristão não é universal.²²⁵

Passando pela Alemanha, o protagonista chega a Viena e adocece, numa relação com o escorbuto apanhado na costa etíope pelos nautas lusitanos, narrado em *Os Lusíadas* entre a octogésima primeira e a octogésima quinta estrofes. De Viena, Bloom parte para Praga, enquanto Vasco da Gama se dirige à Melinde. No final do canto V, no texto camoniano, Vasco da Gama encerra seu relato, dirigido ao Rei, elogiando a bravura do povo português:

Julgas agora, Rei, se houve no mundo
Gentes que tais caminhos cometessem?
Crês tu que tanto Eneias e o facundo
Ulisses pelo mundo se estendessem?
Ousou algum ver do mar profundo,
Por mais versos que dele se escrevessem,
Do que eu vi, a poder de esforço e de arte,
E do que *inda* hei-de ver, a oitava parte?²²⁶

Tavares expõem mais uma vez uma espécie de autoconsciência de seu narrador/sujeito poético do ato de narrar/poetizar enquanto artifício de ficcionalidade, referindo-se a Bloom como uma “personagem central”, retomando o episódio do assassinato da amada, que resultou em toda a tragédia pessoal do protagonista e o fizera partir em direção à Índia: “Há que elogiar, nesta altura, a personagem central, / o nosso herói: Bloom. Vem de uma tragédia familiar: / Mary, a sua amada, [...]”²²⁷.

Assim, expõem-se mais uma vez o caráter coletivo da epopeia renascentista, em oposição à individualidade fria e irônica da epopeia da Tavares. Nos dois textos, porém, figura tal consciência meta-narrativa: Camões admoesta aqueles que desprezam a poesia e a arte; Tavares também reflete sobre a linguagem como artifício humano em oposição a uma natureza primitiva, arquitetando a “verdade” como uma essência “iletrada” do mundo, muito embora seja constantemente postulada pela linguagem:

Porque se um aglomerado de letras
– desenhos minúsculos com formas
curvas e rectas – e associações de desenhos
conseguissem exprimir a Verdade,
então não seria assim tão importante,
e não mereceria qualquer esforço.
Porque a verdadeira Verdade é iletrada (só pode).
Coisa que esmagamos; coisa que nos esmaga.²²⁸

²²⁵ Ibid. c.V, e.78, p.231

²²⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.V, e.86, p.214

²²⁷ Op. cit. c.V, e.86, p.234

²²⁸ Ibid. c.V, e.92, p.236-237

Ainda na reflexão sobre a língua e a linguagem poética há uma referência explícita ao famoso soneto de Camões, numa passagem notadamente elogiosa:

No entanto, a linguagem é uma invenção tão importante como o fogo. A linguagem – a boa – é praticamente um <<fogo que arde sem se ver>>. E certos versos fazem-nos, ao mesmo tempo, <<contentes e descontentes>>, multiplicando uma ambigüidade que existe em tudo o que existe, pois nada no mundo é claro a não ser ele mesmo, o mundo, para os imbecis.²²⁹

A despeito da “desconstrução” temática que Gonçalo M. Tavares opera em sua obra – marcada pela “melancolia contemporânea” – em relação a *Os Lusíadas* – texto que exala a “euforia renascentista” –, e a corrosão imposta ao modelo de discurso épico clássico, o seu narrador/sujeito poético não abre mão de se posicionar em defesa da poesia e da arte, associando-se ao narrador/sujeito poético camoniano, porém, com sua verve irônica, alertando o leitor de que as linguagens não podem dar conta da Verdade, instaurando, assim, a dúvida indirimível que marca o sujeito pós-moderno.

Seis

Em *Os Lusíadas*, o sexto canto é aberto com a despedida da armada portuguesa de Melinde, rumando em direção à Índia, episódio que se equivale, em *Uma Viagem à Índia*, ao adeus de Bloom a Jean M e a Paris. O capitão que guiará a armada portuguesa à Índia pode ser comparado, no texto de Tavares, a um “amigo”, aconselhado a Bloom pelo parisiense, homem “[...] / que conhecia os caminhos que permitiam respeitar / os acontecimentos [...]”²³⁰, e assim acolher o protagonista em sua chegada ao Oriente. Mais uma vez o texto de Tavares não concatena o dado oferecido ao leitor com a sequência da narrativa/com as deambulações aforísticas de uma lírica “capenga”, constituindo apenas um lance informativo espasmódico, cuja intenção parece apenas ser a de acentuar a ironia que rege a “perseguição” do texto camoniano realizada por Tavares.

Camões, ao longo do canto, narra o desejo de Baco de interromper a empresa de Vasco da Gama, incitando Netuno e os demais deuses marinhos contra os portugueses. Tavares parece se valer da ideia do “mar” para mais uma vez confrontar a natureza com a técnica – a máquina –, e, em vez dos deuses evocados no texto quinhentista, traz a figura

²²⁹ Ibid. c.V, e.94, p.237

²³⁰ Ibid. c.VI, e.5, p.244

de um “cão raivoso” que surge “vindo do nada”²³¹. Porém, nos dois textos, o mar reina soberano, como que subjungando os deuses em Camões, e subjungando a “máquina” em Tavares. Lê-se na décima quarta estrofe e nos primeiros versos da décima quinta estrofe de *Uma Viagem à Índia*:

Não me lembro quando se passou, mas
mudou-me a vida – assim fala quem entende
o que é o centro de um mito ou de uma história
que os nossos avós já ouviam. E a água é esse elemento
mitológico que durante milénios
preparou lentamente os barcos (pois
tinha apetite de naufrágios). O mar não é compatível
com o ensino, com a grande universidade;
o mar é elemento bruto, elemento
semelhante às flores onde o homem
receia entrar.

E que sabe Bloom do mar? Que ligação
existe entre uma máquina e o mar?
[...] ²³²

A ideia da “máquina” é recorrente em *Uma Viagem à Índia*, e nesta altura do texto, se relaciona diretamente com a natureza. Quando Baco discurso para os deuses, em Camões, alertando para a audácia lusitana em dominar os mares, Tavares trava, mais uma vez, uma discussão sobre o poder da linguagem, ela que também é uma forma de tecnologia e de “maquinismo”, que, numa extensão metafórica do “mar” como o mundo, é aquilo que norteia e conduz o homem rumo à compreensão do outro e de si mesmo. Em Camões, Baco discursa:

E vós, Deuses do Mar, que não sofreis
Injúria *algua* em vosso reino grande,
Que com castigo igual vos não vingueis
De quem quer que por ele corra e ande:
Que descuido foi este em que viveis?
Quem pode ser que tanto vos abrande
Contra os humanos, fracos e atrevidos?

Vistes que, com grandíssima ousadia,
Foram já cometer o Céu supremo;
Vistes aquela insana fantasia
De tentarem o mar com vela e remo;
Vistes, e ainda vemos cada dia,
Soberbas e insolências tais, que temo
Que do Mar e do Céu, em poucos anos,
Venham Deuses a ser, e nós, humanos.²³³

E, em Tavares:

É que se a ligação entre os homens fosse perfeita

²³¹ Ibid. c.VI, e.8, p.245

²³² Ibid. c.VI, e.15, p.248

²³³ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VI, e.28-29, p.226

não teria existido a necessidade de inventar a linguagem.
Falar é a maneira mais civilizada de marcar
uma distância de segurança; os animais rosnam
entre si, os homens elaboram sobre
o clima e citam autores clássicos. Mas ambas as
acções têm o mesmo efeito.²³⁴

[...]

A Natureza é simultânea em todo o lado,
o que por vezes irrita. Seria interessante
uma suspensão: entrar num sítio onde
a natureza não existisse, uma máquina
que excluísse todas as matérias naturais. Uma
máquina literária, talvez, mas cujas letras pousassem
em nada, pois em qualquer suporte
abundam partículas naturais.
O problema é ainda o famoso Nada. Será o Nada
não natural? Não nos parece.²³⁵

Enquanto, em Camões, Fernão Veloso narra a saga dos “Doze da Inglaterra” na defesa da honra das doze damas injuriadas, demonstrando uma espécie de ética medieval através da conduta heroica destes homens (e, em certa medida, do homem em qualquer época), marca do ideal cavaleiresco, Tavares afirma as contradições do homem contemporâneo, que acolhe, numa mesma personalidade, as nuances do heroísmo e da covardia. Assim, os homens que denigrem as damas são os mesmos que as defendem; e elas, as doze mulheres que “[...] haviam sido acusadas / de abusar do erotismo nas ruas da cidade [...]”²³⁶, embora se sentissem ultrajadas pelo assédio masculino, são, de fato, prostitutas. O narrador/sujeito poético encerra, assim, a ponderação sobre a valentia e a covardia nos homens:

Eram doze valentes e doze cobardes
que ali iam,
sendo apenas doze homens no total. E isto porque
cada homem tem, de modo telegráfico, as duas faces:
tem medo e mete medo.
Um homem unilateralmente corajoso não existe,
a não ser que seja unilateralmente pouco inteligente.
É que o raciocínio começa no abc de estar vivo:
quando vês o abismo, deves afastar-te cuidadosamente.
Eis tudo. Ou quase.²³⁷

Em *Os Lusíadas*, os marinheiros são acordados em sobressalto pelos ventos de uma tempestade. Em Tavares, a natureza é misturada à tecnologia, a linguagem e ao corpo:

Mas eis que o tumulto exterior interrompe

²³⁴ Op. cit. c.VI, e.32, p.254-255

²³⁵ Ibid. c.VI, e.34, p.255

²³⁶ Ibid. c.VI, e.50, p.261

²³⁷ Ibid. p.262-263

a frase do velho a meio, partindo-a como a madeira dócil
se parte ao toque duro do machado rápido.
(A frase quebra num sítio vulgar que, de imediato,
passar a ser o seu centro; o sítio essencial de um corpo é
o sítio por onde se começa a morrer
ou por onde a doença é inaugurada.
Cada morte diz qual o bocado do corpo
Que afinal deverias ter defendido.)²³⁸

[...]

[...]

Durante um terremoto as fronteiras políticas diluem-se,
os mapas abrem fendas. Mesmo sendo de papel áspero
e estando resguardados em gavetas seguras, os mapas tornam-se
desenhos ficcionais – como o desenho que a criança de
seis anos faz da casa onde vive.²³⁹

A linguagem parece ganhar um desdobramento de lei, para além da arte:

[...] A obra de arte da barbárie tem
no terramoto a sua ideologia pura: as tempestades
são absolutamente ilegais, grita um juiz, e um
vento estranhamente manso no meio da gritaria,
vira página a página o livro de leis, como se o
consultasse.
[...]²⁴⁰

O narrador/sujeito poético afirma que “Bloom tem medo”²⁴¹ da natureza que está a “varrer” o que ele ama, as suas convicções e a cidade. E a varrer também “[...] uma sala / de aula onde e ensina inglês e a matemática [...]”²⁴². Ou seja, as certezas e a própria civilização estão sendo varridas por uma implacável tempestade que faz com que “Bloom te[nha] medo e rez[e]”²⁴³. Em meio ao terror, “[...] Bloom descobriu [...] / um homem cego [...]”²⁴⁴, que, em meio à tempestade, estava surpreendentemente a conduzi-lo.

Em lugar das Ninfas que acalmam os ventos a pedido de Vênus na epopeia de Camões, em Tavares a natureza se encarrega de subitamente acabar com a tempestade, e logo Bloom está fora dela, “[...] mas não está dentro de nada. / Olha para o céu / e o céu não olha para ele.”²⁴⁵ Bloom chega à Índia, avistando-a de alto do avião. Pensa em Mary e no pai, e chora, “[...] / e, naquele momento, no ar, alguns metros acima da Índia, / Bloom

²³⁸ Ibid. c.VI, e.70, p.270

²³⁹ Ibid. c.VI, e.72, p.271

²⁴⁰ Ibid. c.VI, e.75, p.272

²⁴¹ Ibid. c.VI, e.80, p.274

²⁴² Id. c.VI, e.80

²⁴³ Id. c.VI, e.80

²⁴⁴ Ibid. c.VI, e.83, p.275

²⁴⁵ Ibid. c.VI, e.89, p.277

pôs a mão no bolso; / sentiu o rádio do pai que nunca funcionara / e pensou: não devo regressar a Lisboa sem música. / [...]”²⁴⁶

Sete

O canto sétimo de *Os Lusíadas* é aberto com um louvor à Índia, “a terra de riquezas abundante!”²⁴⁷. Para o narrador de *Uma Viagem à Índia*, as “riquezas abundantes” da Índia se encontram naquilo “que não se vê”²⁴⁸. O invisível, o imaterial, é “[...] sempre bellissimo / e entusiasmo, enquanto que sobre a superfície / vive gente pobre [...]”²⁴⁹.

A ideia de um movimento de queda se acentua na abertura deste Canto: “[...] A idade certa para conquistar / o mundo é hoje. O homem levanta / as interdições, avança, e quando se prepara / para saltar: cai.”²⁵⁰. Eis que há no próprio texto poético-ficcional um tipo de teorização sobre o movimento de queda, sobre a (i)mobilidade e sobre a passagem do tempo:

Cair como a folha da árvore, tranqüila
e lenta, e subir como certos animais –
a águia ou o avião guerreiro.
A mobilidade inspira. Os homens, como
Bloom, tornam-se rapidamente íntimos
do estranho. Dez fotografias a uma paisagem
insólita transformam-na numa paisagem
conhecida e conquistada. Bloom avançou;
não ficou a farejar a própria desgraça. Não
se matou. [...]”²⁵¹

O elogio às cruzadas e a fé cristã que Camões elabora nas quinze primeiras estrofes correspondem, no texto de Tavares, a uma elucubração sobre o corpo e o espírito, a ciência, a razão, a beleza e a alma. O homem é percebido no embate entre estes elementos, a princípio, contraditórios; porém, o homem, ao “[...] reduzir-se apenas a órgãos [...]”²⁵², unidades cujo arranjo funcional garante a existência da vida, parece ser uma mera “[...] coincidência / dentro do corpo [...]”²⁵³. O corpo, talvez antes de ser o

²⁴⁶ Ibid. c.VI, e.94, p.279

²⁴⁷ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VII, e.1, p.245

²⁴⁸ Op. cit. c.VII, e.1, p.285

²⁴⁹ Id. c.VII, e.1

²⁵⁰ Id. c.VII, e.2

²⁵¹ Ibid. c.VII, e.2, p.285-286

²⁵² Ibid. c.VII, e.4, p.286

²⁵³ Id. c.VII, e.4

abrigo da alma, é o abrigo dos órgãos, elementos arranjados em sintonia que expressam um funcionamento maquínico, objeto da ciência em suas investigações, uma ciência que experimenta e desnuda “[...] o inferno que a realidade / por vezes é.”²⁵⁴

“Teoria” e “sentimento” também são confrontados como pontos antagônicos em um mesmo “corpo”, cuja interdependência acarreta em um equilíbrio entre os momentos de certa tranquilidade e os momentos trágicos: a teorização parece caber mais aos primeiros; nos últimos, o que resta é confiar na alma/no espírito, afinal tais momentos foram abundantes durante o século XX e se fazem presentes neste começo de século XXI, no qual, a despeito de todas as “tragédias”, “[...] a alma não perdeu actualidade.”²⁵⁵. Sobre ela, o narrador/sujeito poético a define enquanto uma “[...] estrutura / nobre. Instintiva como qualquer animal, / mas nobre como qualquer grande / edifício moderno, tecnicamente indestrutível. / Os sentimentos dão coesão à teoria, / e a teoria aos sentimentos. [...]”²⁵⁶.

A décima sexta estrofe de *Os Lusíadas* narra a chegada dos portugueses no porto de Calecute, o que se equivale à décima quinta estrofe de *Uma Viagem à Índia*, na qual se narra a chegada de Bloom à Índia. Camões, da décima sétima estrofe à vigésima segunda, elabora uma primeira descrição da Índia, centrada em sua espacialidade, dando destaque ao arranjo geográfico de seus rios místicos.

Além do Indo jaz e aquém do Gange
Um terreno mui grande e assaz famoso,
Que pela parte Austral o mar abrange
E pèra o Norte o Emódio cavernoso.
Jugo e Reis diversos o constringe
A várias Leis: alguns o vicioso
Maoma, alguns os Ídolos adoram,
Alguns os animais que entre eles moram.

Lá bem no grande monte que, cortando
Tão larga terra, toda Ásia discorre,
Que nomes tão diversos vai tomando
Segundo as regiões por onde corre,
As fontes saem donde *vem* manando
Os rios cuja *grão* corrente morre
No mar Índico, e cercam todo o peso
Do terreno, fazendo-o Quersoneso.²⁵⁷

Tavares, por sua vez, redimensiona a “grandeza” da Índia para o seu tempo de existência, afirmando a sua monumentalidade através da sabedoria que emerge desta

²⁵⁴ Id. c.VII, e.4

²⁵⁵ Ibid. c.VII, e.7, p.287

²⁵⁶ Ibid. c.VII, e.8, p.287-288

²⁵⁷ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VII, e.17-18, p.240

duração: “A Índia é um país grande. Não pela / extensão mas porque é antigo. O tempo, num / país inteligente, é a extensão mais significativa. / [...]”²⁵⁸ Também a religiosidade e o misticismo constituem a gigantesca dimensão metafísica deste país: “[...] / Há, na Índia, a crença. E a crença / no espírito eleva um país inteiro, / enquanto o vulgar avião de passageiros não; longe disso. / [...]”²⁵⁹. Tais elementos místicos se confundem com o comércio e a profusão turística que fazem da Índia, para além de uma rota de peregrinação, um clichê estabelecido no imaginário ocidental: “[...] / Numa única rua, um continente aperta-se / para que cada um possa vender o que tem. // Nas ruas, a tecnologia está menos desenvolvida / que a magia, mas vende-se tudo [...]”²⁶⁰.

A descrição dos “homens velhos”²⁶¹ e, aparentemente, “eternos”²⁶², é de uma escatologia que desnuda qualquer suposta inumanidade, provinda da elevação espiritual, de tais homens, ironizando de forma aguda o clichê da sacralidade: “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, segundo antes, tentavam mastigar. / Respeito e nojo coincidem estranhamente / no mesmo homem [...]”²⁶³.

A vigésima terceira estrofe de *Os Lusíadas* narra o encontro entre o degradado português João Martins, enviado a terra, e o Mouro Moçaide. A narração do encontro se estende até a vigésima sétima estrofe, quando Moçaide visita a frota de Vasco de Gama, evento do qual o narrador se ocupa até a quadragésima primeira estrofe. O narrador/sujeito poético de *Uma Viagem à Índia* se detém, em estrofes equivalentes, do encontro entre Bloom e o indiano Anish, amigo do parisiense Jean M e por ele recomendado para acolher Bloom na Índia. O português se hospeda na casa de Anish, e é com ele que tem seu primeiro contato com esta nova realidade. Na sequência de *Os Lusíadas*, o Gama desembarca acompanhado dos nobres portugueses e, na praia, encontra “[...] um regedor do Reino [...] / Que, na sua língua, Catual se chama, / [...]”²⁶⁴, acontecimento que, em *Uma Viagem à Índia*, é transfigurado no encontro “[...] com um “amigo de Anish [...] :] / Cumprimentaram-se então os três, e num instante traficaram entre

²⁵⁸ Op. cit. c.VII, e.17, p.291

²⁵⁹ Id. c.VII, e.18

²⁶⁰ Ibid. c.VII, e.19-20, p.292

²⁶¹ Id. c.VII, e.21

²⁶² Id. c.VII, e.21

²⁶³ Ibid. c.VII, e.21, p.292-293

²⁶⁴ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VII, e.44, p.256

si / as avaliações do instinto de canalhice e de bondade / que em cada um existe desde que o mundo é mundo / [...]”²⁶⁵ .

Na epopeia camoniana, Vasco da Gama e o Catual se dirigem ao palácio do Samorim de Calecute, acompanhados de Moçaide. Na quinquagésima sétima estrofe há, então, a visita do Gama ao Samorim, que, em Tavares, corresponde à visita de Bloom a um “sábio”, chamado Shankra, na estrofe de mesmo número. Nas dez estrofes anteriores, em *Os Lusíadas*,

O Gama e o Catual iam falando
 Nas cousas que *lhe* o tempo oferecia;
 Moçaide, entre eles, vai interpretando
 As palavras que de ambos entendia.
Assi pela cidade caminhando,
 Onde *hua* rica fábrica se erguia
 De um sumptuoso tempo já chegavam,
 Pelas portas do qual juntos entravam.²⁶⁶

O narrador descreve as esculturas, jardins, torres e palácios pelos quais cruzam, e registra as ponderações do Catual a Vasco da Gama sobre tais “memórias”. Em Tavares, “Os três homens [também] param, pois, / a admirar esculturas de um palácio / [...]”²⁶⁷ e, refletindo sobre a aparente beleza das riquezas ostentadas, o narrador/sujeito poético constata que, a despeito delas, “[...] num ponto minúsculo do palácio, / a sua ruína é já anunciada”²⁶⁸. O tempo é objeto de reflexão logo adiante, e a sua ação sobre o mundo e os homens. O narrador/sujeito poético segue em sua sucessão de aforismos: “Os deuses, de facto, não se dão bem / pousados sobre materiais moles. / A lama, por exemplo, é algo incompatível / com a mitologia, principalmente a grega. Mesmo hoje / ano de 2003, século XXI, é quase / obsceno existir lama na Grécia. [...]”²⁶⁹.

No encontro com Shankra, a partir da quinquagésima sétima estrofe de *Um Viagem à Índia*, Bloom relata ao sábio a história da sua vida a fim de cumprir o seu objetivo de “aprender”, de obter os desejados “esquecimento” e “sabedoria”. Assim, há uma síntese do drama do protagonista:

Mas também quero *lhe* dizer isto, sábio excelente:
 a minha amada foi morta por meu pai,
 e eu matei-o. trago pois um inferno explícito
 e localizado. A abundância negativa
 não se colhe do jardim como as flores; a lógica
 da desgraça é a queda: sobre nós cai o negativo,
 e quanto ao positivo: temos de o levar, de o levantar,

²⁶⁵ Op. cit. c.VII, e.44, p.302

²⁶⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VII, e.46, p.256

²⁶⁷ Op. cit. c.VII, e.51, p.305

²⁶⁸ Id. c.VII, e.51

²⁶⁹ Ibid. c.VII, e.54, p.306

de o inventar.
Somos frágeis no essencial. A terra tolera-nos por breves instantes
e basta.²⁷⁰

O narrador afirma que “Shankra ouviu Bloom, mas pediu tempo: não / se ensina quem não se conhece e o sábio / não conhecia Bloom. / [...]”²⁷¹. Correspondendo às estrofes em que, em *Os Lusíadas*, o Catual pede mais informações a Monçaide sobre os portugueses, o sábio Shankra pergunta a Anish “quem é Bloom?”²⁷², tão logo revelando sua desconfiança com o homem estrangeiro.

Em Camões, o Catual encontra Paulo da Gama a bordo da capitania, e pergunta sobre os símbolos registrados nas bandeiras. Em Tavares, Shankra interpela Bloom: “[...] / Mostra-me que instrumentos esse homem, de nome / Bloom, trouxe para pegar nos dias sem os partir / e sem obrigar as suas mãos firmes à excessiva delicadeza”²⁷³. Logo, o português revela ao sábio indiano o conteúdo de sua mala de viagem:

[...]. Trago um cachimbo – mostrou
Bloom – para utilizar depois dos factos, enquanto,
para os factos propriamente ditos, trago uma lâmina
e no corpo uma excitação constante, energia
base das invasões a países ou ao coração das
mulheres.

Trago ainda uma flor artificial para num objecto
único me lembrar, ao mesmo tempo,
da floresta selvagem e da estufa. Das melhores orquestras
trago uma música na memória e o meu assobio.
Trago ainda uma certeza: cada invenção perturba
a ordem, mas a civilização é um somatório contínuo
de invenções; de desordens, portanto. Aprecio o facto
de o dia nascer, mas não gosto de previsões
meteorológicas. Que cada dia invente sobre mim
uma surpresa.²⁷⁴

É interessante perceber os objetos e as sensações descritos por Bloom: um cachimbo, uma lâmina, uma excitação no corpo, uma flor artificial, uma música na memória, e a certeza de que a civilização é inventiva.

As nove estrofes finais do sétimo canto, em *Os Lusíadas*, registram a voz do poeta/narrador num exercício metaliterário/metadiscursivo, invocando as ninfas do Tejo e do Mondego e lamentando os seus infortúnios:

Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego
Eu, que cometo, insano e temerário,
Sem vós, Ninfas e do Mondego,
Por caminho tão árduo, longo e vário!

²⁷⁰ Ibid. c.VII, e.63, p.310

²⁷¹ Ibid. c.VII, e.66, p.311

²⁷² Ibid. c.VII, e.67, p.312

²⁷³ Ibid. c.VII, e.73, p.314

²⁷⁴ Ibid. c.VII, e.74-75, p.315

Vosso favor invoco, que navego
 Por alto mar, com vento tão contrário,
 Que, se não me ajudais, hei grande medo
 Que o meu fraco batel se alegue cedo.²⁷⁵

É interessante notar que em Tavares há a produção de uma instância discursiva e consciente que parece estar acima do narrador/sujeito poético e das vozes que emergem no texto sob a concessão deste mesmo narrador/sujeito poético. Eis que esta “consciência” fala na octogésima sexta estrofe:

E eis que o narrador aqui vai,
 dotado, como os outros, de um projecto pessoal
 cheio de perversões;
 aqui vai o narrador,
 lado a lado com o seu herói Bloom.
 Os dois descem até onde se pode descer e aí, no mais baixo,
 procuram uma fissura de onde ainda seja possível uma queda.
 E os únicos conselhos que o narrador dá à
 sua personagem são ensinamentos de
 pontaria: o modo de tornar a maldade eficaz.²⁷⁶

A sensação que a leitura despertada por esta voz supra-consciente – que está acima do protagonista, das demais personagens e do próprio narrador heterodiegético – é a de que ela se aproxima do tipo de narrador cinematográfico definido por André Gaudreault e François Jost²⁷⁷ (2009) como o “meganarrador filmico”, numa apropriação do texto literário de um elemento da narrativa cinematográfica quem aproxima o texto tavariano da constatação por parte dos teóricos da epopeia de que a grande característica deste discurso é a “apresentação”.

²⁷⁵ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VII, e.78, p.264

²⁷⁶ Op. cit. c.VII, e.86, p.319-320

²⁷⁷ André Gaudreault e François Jost (2009) explicam que o “narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa filmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão filmica, as agenciaria, organizando suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas”. A articulação das “diversas operações de significação (a encenação, o enquadramento e o encadeamento)” parte do princípio de que há “duas camadas sobrepostas de narratividade”: a primeira delas resulta do trabalho conjunto da encenação e do enquadramento, constituindo aquilo que se convencionou chamar de “mostração”, a articulação de fotograma e fotograma; a segunda camada, superior à “mostração”, equivale à “narração”: a articulação entre plano e plano, dentro do processo de “montagem”. “Essas duas camadas de narratividade pressuporiam a existência de ao menos duas instâncias diferentes, o “mostrador” e o “narrador”, que seriam respectivamente responsáveis por cada uma delas”. Em um nível superior, a “voz” dessas duas instâncias seria modulada e regada por uma instância superior, que seria, então, o “meganarrador filmico”, ou, o “grande imagista”. Cf. GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*; trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009. p.74-75.

Oito

Em *Os Lusíadas*, o oitavo canto apresenta em suas primeiras quarenta e três estrofes o diálogo entre Paulo da Gama e o Catual, a bordo da capitania. O português, através das figuras desenhadas nas bandeiras das embarcações, apresenta uma série de elementos e personagens da história lusitana ao indiano. Em *Uma Viagem à Índia*, Bloom segue seu diálogo com Shankra sobre os instrumentos carregados em sua mala, modulado pelas ponderações aforísticas do narrador/sujeito poético.

Posterior a tais narrativas na epopeia camoniana, há o retorno do Catual a terra, sucedido pelos sacrifícios realizados pelos arúspices, a partir dos quais “Sinal *lhe* mostra o Demo, verdadeiro / De como a nova gente *lhe* seria / Jugo perpétuo, eterno cativo, / Destruição de gente e de valia. / [...]”²⁷⁸. Assim, as catástrofes colonizadoras são profetizadas pelos adivinhos, evento que Tavares “atualiza” em estrofe equivalente em seu texto:

Saiu Bloom; ficou Shankra com alguns companheiros.
E o certo é que mal Bloom acabara de sair,
um amigo do sábio indiano abriu um animal
como se abrisse um mapa
e, olhando demoradamente para os países-víspera
repletos de sangue, disse, como um profeta:²⁷⁹

Mestre Shankra, vejo que este homem
anseia demasiado pelo sabedoria, em vez
de a querer calmamente. Quer a sabedoria
através do movimento, em vez de esperar
por ela. Irá roubar-ta como se rouba uma
galinha, porque é um homem forte e violento:
viu morrer de perto e matou o que *lhe* estava
mais próximo. Este homem é demasiado
santo ou criminoso. Não confies em que sofreu mais
do que tu, sábio Shankra.²⁸⁰

Há o início de uma cadeia de suspeitas e de cobiças entre Shankra e Bloom, aos moldes daquelas entre o Samorim e o Gama. Conspiratoriamente, a partir da visão dos adivinhos pelas vísceras dos animais, é proposta pelo Samorim uma troca de fazendas europeias por especiarias orientais. Em Tavares, Shankra pressente que “[...] Bloom quer roubar a [sua] sabedoria / [...] e [também] quer roubar os [seus] livros / valiosos, decepar

²⁷⁸ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VIII, e.46, p.278

²⁷⁹ TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.VIII, e.45, p.339

²⁸⁰ *Ibid.* c.VIII, e.46, p.340

a cabeça da [sua] biblioteca / [...]”²⁸¹, atentando para o fato de que “[...] Bloom vem da Europa / para colher daqui [da Índia] as melhores flores.”²⁸² E, de fato, Bloom “[...] cobiçara / maravilhado, uma edição do livro << Mahabarata >> / que parecia ter mais anos / que muitos países. [...]”²⁸³. Mas “havia, pois, entre Bloom e Shankra, / cobiça mútua, aquela que sempre existe no mundo. / [...]”²⁸⁴. O “sábio” indiano há muito estava atento à bagagem de Bloom, desejoso dos objetos trazidos pelo estrangeiro. Ele “[...] tinha também olhos / e com eles havia visto, na pequena / mala de Bloom, duas preciosidades, / dois livros que a velha Europa havia / inventado [...]”²⁸⁵. São eles as *Cartas a Lucílio*, de Sêneca – “[...] em edição tão antiga / e com as páginas de tal forma a desfazer-se / que quase se diria serem páginas não materiais mas espirituais [...]”²⁸⁶ –, e o teatro completo de Sófocles, “[...] também em edição rara”²⁸⁷.

Dias depois, Shankra, em novo encontro com Bloom, o interroga: “[...] / onde está a arma com que dizes [tu, Bloom] ter matado / o teu pai? [...]”²⁸⁸. Bloom, vacilante, “[...] abriu a sua mala / e, de um pequeno esconderijo, tirou um ainda mais pequeno / punhal. // Eis a faca – disse Bloom – que cortou / a minha vida em dois. / [...]”²⁸⁹. Após aproximadamente dez cantos de digressões e ponderações por parte de Bloom acerca de sua origem, Shankra propõem uma troca: “[...] a edição antiga / de <<Mahabarata>> pelas <<Cartas a Lucílio>> / e o teatro de Sófocles que Bloom / guardava na mala [...]”²⁹⁰. Bloom aceita a troca, mesmo percebendo que se trata de uma emboscada, e que o desejo do indiano é, na verdade, roubar-lhe sua mala. Assim, “[...] uns segundos depois, viu-se rodeado / por dois discípulos de Shankra / [...]”²⁹¹, que “[...] ameaçaram cortar-lhe a garganta / [...]”²⁹² para lhe tomar além da mala, o dinheiro: “[...] / Em suma, levaram várias notas vulgares / e dois livros raros. (Mas não levaram o seu rádio, / aquele que não funcionava.)”²⁹³ Segundo o narrador/sujeito poético, “a salvação de Bloom deveu-se

²⁸¹ Ibid. c.VIII, e.51, p.341

²⁸² Ibid. c.VIII, e.51, p.342

²⁸³ Ibid. c.VIII, e.56, p.343

²⁸⁴ Ibid. c.VIII, e.62, p.345

²⁸⁵ Id. c.VIII, e.61

²⁸⁶ Id. c.VIII, e.61

²⁸⁷ Id. c.VIII, e.61

²⁸⁸ Ibid. c.VIII, e.65, p.347

²⁸⁹ Id. c.VIII, e.66-67

²⁹⁰ Ibid. c.VIII, e.77, p.351

²⁹¹ Ibid. c.VIII, e.91, p.356

²⁹² Ibid. c.VIII, e.95, p.358

²⁹³ Id. c.VIII, e.95

então à / tristeza que havia trazido da Europa – de / Lisboa mais precisamente. Sem a ingenuidade / trôpega dos felizes, o seu pensamento / movia-se. [...]”²⁹⁴

As quatro últimas estrofes do oitavo canto de *Os Lusíadas* são uma reflexão do narrador/sujeito poético a respeito do poder do “metal luzente e louro” sobre os homens, representando uma síntese da temática desenvolvida ao longo do canto. A cobiça e a vilania despertadas pelo ouro são assim analisadas em Camões, numa passagem extremamente lúcida e atual:

Este²⁹⁵ rende munidas fortalezas;
Faz *tredoros* e falsos os amigos;
Este a mais nobre faz fazer vilezas,
E entrega Capitães aos inimigos;
Este corrompe virginais purezas,
Sem temer de honra ou fama alguns perigos;
Este deprava às vezes as ciências,
Os juízos cegando e as consciências;

Este interpreta mais que sutilmente
Os textos; este faz e desfaz leis;
Este causa os perjúrios entre a gente
E mil vezes tiranos torna os Reis.
[...]”²⁹⁶

As ponderações do narrador/sujeito poético taviariano nas quatro estrofes finais deste oitavo canto são semelhantes àqueles de Camões, porém com a ironia bastante acentuada: “[...] / O dinheiro existe nas montanhas, planícies, / cidade e campo. / Destrói reis, carpinteiros e santos. (E quando não há, ainda destrói mais.)”²⁹⁷

Nove

As primeiras doze estrofes do nono canto, tanto em Camões quanto em Tavares, ocupam-se da restituição dos pertences roubados e da dissuasão das intenções belicosas entre os portugueses e os nativos. Em Tavares, Bloom devolve a Shankra o cordão de ouro em troca de seus dois livros, mas ainda assim fica com o *Mahabarata* roubado do falso sábio. Da décima segunda estrofe até a décima sétima há, em *Os Lusíadas*, o início da viagem de regresso a Portugal, tal como Tavares realiza em *Uma Viagem à Índia*. Na

²⁹⁴ Ibid. c.VIII, e.88, p.355

²⁹⁵ Refere-se ao “ouro”.

²⁹⁶ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.VIII, e.98-99, p.291

²⁹⁷ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.VIII, e.97, p.359

décima quarta estrofe, o narrador/sujeito poético faz um balanço da viagem de Bloom à Índia:

[...]
 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.²⁹⁸

Na sequência, Vênus prepara aos nautas portugueses “[...] algum deleite, algum descanso, / No Reino de cristal, líquido e manso; // Algum repouso, enfim, com que pudesse[m] / Refocilar a lassa humanidade [...]”²⁹⁹. É a “Ilha dos Amores”, na qual as “aquáticas donzelas” esperarão aos “fortíssimos *barões*”³⁰⁰ pela intervenção de Cupido, a quem a mãe roga que

[...] feridas
 As filhas de Nereu no ponto fundo,
 De amor dos Lusitanos *encendidas*,
 Que vem de descobrir o novo mundo,
 Todas *nua* ilha juntas e subidas,
 Ilha que nas entranhas do profundo
 Oceano terei aparelhada,
 De *dões* de Flora e Zéfiro adornada;

Ali, com mil refrescos e manjares,
 Com vinhos odoríferos e rosas,
 Em cristalinos paços singulares,
Fermosos leitos, e elas *fermosas*;
 Os esperem as Ninfas amorosas,
 De amor feridas, *pera lhe* entregarem
 Quando delas os olhos cobiçarem.³⁰¹

No regresso a Lisboa, na companhia de Anish, Bloom passa por Paris, a “Ilha dos Amores” por Gonçalo M. Tavares, onde encontrará mais uma vez Jean M a lhe preparar uma recepção, tal como Vênus e Cupido o fazem para agradecer os portugueses:

Jean M conhecia a história trágica de que Bloom fugira desde Lisboa, e já percebera que a viagem à Índia nada resolvera.
 Preparava, pois, para contra-balançar o falhanço intelectual e espiritual, um volumoso prémio fisiológico para o seu amigo Bloom. Comprava bebidas; escolhia receitas afrodisíacas. E combinava com mulheres fáceis facilidades ainda maiores.³⁰²

²⁹⁸ Ibid. c.IX, e.14, p.368

²⁹⁹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização e notas: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011, c.IX, e.19-20, p.297-298

³⁰⁰ Ibid. c.IX, e.22, p.298

³⁰¹ Ibid. c.IX, e.40-41, p.303

³⁰² TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.IV, e.21, p.370

A quinquagésima primeira estrofe marca em *Os Lusíadas* o momento em que os navegadores avistam a “Ilha namorada”³⁰³, enquanto que em *Uma Viagem à Índia* há a descrição das prostitutas contratadas pelo francês:

(As mulheres contratadas por Jean M,
embora profundamente desatualizadas
em conhecimento de artes plásticas
– Matisse era, para elas, cantor de ópera
e Caravaggio um general italiano que
usava chapéu –, estavam afinal actualizadíssimas
na arte de seduzir em pleno século XXI, o
que só mostra como a cultura humana não é uniforme,
mas sim feita de altos e baixos. Sabemos umas coisas,
ignoramos outras.)³⁰⁴

As mulheres parecem descritas em função da cultura, reforçando a oposição entre o fato de as Ninfas serem ligadas aos deuses e as prostitutas pertencerem à cultura e à sociedade. Camões descreve a Ilha e as Ninfas entre a quinquagésima segunda e a septuagésima quinta estrofes, antecedendo ao desembarque dos portugueses nas estrofes sessenta e seis e sessenta e sete. As estrofes seguintes, até o encerramento deste Canto, ocupam-se das aventuras dos nautas e seu deleite na referida “ínsula divina”. Em oposição à ideia de coletividade encerrada pelas façanhas portuguesas, cuja celebração é arquitetada por Vênus, Tavares acentua a noção de que a “epopeia” de Bloom é calcada na solidão e na melancolia, e de que não há nada o que comemorar, uma vez que sua empreitada é marcada pela negatividade e pelo fracasso, a “[...] perda definitiva das ilusões / [...]”³⁰⁵: “Porém um homem sozinho não é um coletivo, / e Bloom sabe bem isso. / Com um companheiro ao seu lado, / Bloom fica menos do que era. / Um mais um dá zero, ou perto disso.”³⁰⁶

Talvez a maior das questões carregas por Bloom dentro de si nesta busca de sabedoria na Índia seja àquela que encerra a octogésima oitava estrofe:

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 caricia as nádegas mais ou menos firmes
de uma mulher de quem nem conhece o nome.
[...]³⁰⁷

³⁰³ Op. cit. c.IX, e.51, p.305

³⁰⁴ Op. cit. c.IX, e.51, p.381

³⁰⁵ Ibid. c.IX, e.14, p.368

³⁰⁶ Ibid. c.IX, e. 87, p.394-395

³⁰⁷ Ibid. c.IX, e.88, p.395

E eis que o narrador/sujeito poético lança sobre si, e também sobre o leitor, a grande interrogação retórica, existencialista: “[...] / Quem é Bloom? Ninguém sabe (muito menos ele: está demasiado perto.)”³⁰⁸ O esboço para tal questão – “quem é Bloom?” – está na estrofe seguinte, na qual o narrador/sujeito poético afirma que esse homem – Bloom –

É um organismo que tem tudo em potência.
 Pode ser santo, ou vender anjos roubados
 à igreja de um padre que salva.
 Os homens têm fome, e quando
 têm medo fogem e nessa fuga pisam o
 chão ou outros animais. O amor existe,
 mas não num ser vivo que se move.
 O inesperado insinua-se no que parece definitivo
 e ninguém se conhece antes de morrer. Amen.³⁰⁹

Tal estrofe revela quase que uma profissão de fé do narrador/sujeito poético a respeito do “modelo” de homem trabalhado pelo texto.

Dez

O décimo canto dá continuidade ao episódio da Ilha dos Amores, havendo, em *Os Lusíadas*, o banquete oferecido por Tethys e as Ninfas aos nautas portugueses. Evento semelhante ocorre em *Uma Viagem à Índia*, em que “os três homens e as três mulheres / sentam-se frente a frente [...]”³¹⁰ para um jantar. Aproximadamente entre a décima estrofe e a septuagésima quarta, no texto camoniano, uma das Ninfas descreve futuros feitos portugueses, elencando uma série de heróis e governadores lusitanos no Oriente. Na mesma altura do texto tavariano, o narrador/sujeito poético deixa reverberar entre a sua fala a voz de uma das prostitutas, que pondera: “[...] / Desde os dezesseis anos que sei, sozinha, o que é / a verdade: a verdade é o dinheiro.”³¹¹ e prossegue: “Doenças, sim, e grandes acidentes / – eis o terrível, disse a mulher. / Mas o imprevisível não se controla, / ao contrário / do / dinheiro.”³¹² A mulher parece refletir sobre a condição humana:

Que os massacres
 numa só cidade não se possam contar pelos
 dedos da mão: que me importa? – disse ela.
 Sou uma mulher que está viva,
 tenho de me defender. E o facto de os outros
 permanecerem ou não vivos

³⁰⁸ Id. c.IX, e.88

³⁰⁹ Id. c.IX, e.89

³¹⁰ Ibid. c.X, e.3, p.401

³¹¹ Ibid. c.X, e.16, p.406

³¹² Id. c.X, e.17

não interfere na minha sobrevivência.
Estou sozinha com o meu sexo e a minha
juventude – as duas melhores companhias.³¹³

Logo, o narrador/sujeito poético, abandonando as elucubrações da prostituta, dá vazão às memórias da infância de Bloom, as únicas em todo o texto: “[...] / Eis pois que Bloom, naquele instante, recorda as suas brincadeiras infantis, e subitamente sente saudades / (quem diria?) da sua bicicleta. / Que absurdo, pensa Bloom.”³¹⁴. A reconstituição de suas memórias segue pelas estrofes vinte quatro e vinte cinco:

Deveríamos circular, entre a bondade e a
maldade, de bicicleta – pensa então Bloom em frente
a uma mulher de decote vigoroso que ele já não vê,
pois o que vê à sua frente
é a sua infância.

(A bicicleta é um transporte belo e luxuoso, manual
e primitivo, mas também tecnológico: o
mundo é feito de esferas que no céu comunicam
entre si, e as duas rodas simples da bicicleta
levam à prática de uma astronomia
doméstica, de queda não demasiado alta.)³¹⁵

Quando criança, Bloom em cima da bicicleta
era empurrado pelas mãos atentas do pai.
Uma coragem táctil era a exigida: a paisagem
aparecia e desaparecia. Atravessar com velocidade
um pequeno espaço, abrir e fechar rapidamente os olhos:
e da fixação do olhar. Quem corre rápido, mesmo
com olhos muito abertos, nada vê.
Como a imortalidade e a atenção são sinónimos!
Não corras tanto: ficas cego. Eis o que ele aprendera.³¹⁶

A quadragésima estrofe revela uma espécie de delírio, de alucinação do protagonista:

Estamos a começar a morrer diz Bloom
(será que alguém o ouviu?).
O inverno foi partido em dois
E Bloom ficou com a tristeza.
Os loucos, todos curados ao mesmo tempo,
Empurraram o edifício onde os médicos
Se juntaram para rezar;
Uma caixa cai, parte-se. E Bloom está bêbado
Ou qualquer outra coisa.³¹⁷

Talvez tal delírio seja motivado pelo uso de drogas, como sugere a quadragésima sétima estrofe:

Entretanto, no mundo real, no banquete,

³¹³ Ibid. c.X, e.19, p.406-407

³¹⁴ Ibid. c.X, e.23, p.408

³¹⁵ Ibid. c.X, e.24, p.408-409

³¹⁶ Ibid. c.X, e.25, p.409

³¹⁷ Ibid. c.X, e.40, p.414

bebe-se aguardante e outros líquidos e outros fumos –
 e Anish e Jean M, com um fósforo estúpido,
 derretem de novo um material simples
 mas que pensar muito e de forma estranha.
 As mulheres entregam-se a comentários fantásticos
 e há ainda, clara e evidente, uma nódoa na toalha.³¹⁸

Na sequência, há o episódio, em *Os Lusíadas*, em que Tethys conduz Vasco da Gama ao alto de um monte e lhe apresenta uma miniatura do Universo, a “máquina do mundo”. Tavares parece reduzir o universo a um “bosque”, ainda aludindo àquele em que se encontrara com os amigos e as três mulheres numa alusão à “Ilha dos amores”: “Eis Bloom no bosque. / Há ainda uma prostituta e um esquilo. / E agora o resto do grupo, como se fosse uma família. / [...]”³¹⁹. O “bosque” será palco para que o protagonista realize ações ainda mais degradantes. Como representação do mundo, tal espaço metonímico demonstra a relação da personagem com a vida, e problematiza o poder da representação pela literatura/ pela arte, revelando os artificialismos da ficção: “[...] / Bloom encontra um prego no chão do bosque. / As mulheres riem-se da descoberta, / mas Anish e Jean M ficam apreensivos. // Quem andar a falsificar as ligações entre / os elementos? – perguntam-se/ [...]”³²⁰. Um bosque que pode não ser apenas um bosque, pode ser um cenário. Os elementos estão ligados artificialmente por instrumentos e os viventes do espaço podem não estar sozinhos, mas espreitados por observadores.

Há, neste final do décimo Canto, mais um “balanço” da vida do protagonista, a exemplo do que já ocorrera em passagens anteriores:

Fornicou, pensou, nadou no mar, apaixonou-se,
 foi amado, não amou, teve uma certa adoração
 por uma certa música mágica que vem dos números,
 cantou canções, fez três ou quatro amigos,
 soube sofrer sem desligar o instinto de aprendizagem,
 conheceu hábitos interditos e percebeu a teoria
 de mil línguas, tocou em mais de seiscentas espécies
 animais – e agora está contente ou
 desesperado.³²¹

Há, também, a revelação do espírito da epopeia de Bloom, uma “epopeia ínfima” marcada pela “imobildiade”:

Não procurou proezas extraordinárias,
 porque viveu o suficiente para perceber
 as várias epopeias que existem
 num só dia de Inverno onde o tédio
 e o frio empurram levemente o homem para a janela.
 A imobilidade como epepoia ínfima,

³¹⁸ Ibid. c.X, e.47, p.416

³¹⁹ Ibid. c.X, e.87, p.429

³²⁰ Ibid. c.X, e.88-80, p.430

³²¹ Ibid. c.X, e.95, p.432

eis o que descobriu já depois de estar cansado.³²²

Antes de retornar a Lisboa, Bloom ainda comete o segundo assassinato. Uma das prostitutas é por ele morta com uma pancada na cabeça, como sugere a seguinte passagem:

O que se faz quando nada se sente é brutal
e as circunstâncias arranca-nos dos bons conselhos.
E foi assim mesmo: o contacto físico, de repente,
enojou definitivamente Bloom.
A mulher quis abraçá-lo; ele pagou
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.³²³

O retorno a Lisboa se dá em “novembro de 2003”, e sua situação se encontra ainda mais calamitosa do que quando partiu: agora sem pai, sem mãe, sem sua amada, procurado por dois assassinatos e sem dinheiro, o protagonista parece paralisado pelos fatos e pelo rumo de sua vida:

(Novembro de 2003.
Encontro-me num compartimento
fechado.
O mundo visto daqui é uma obra de engenharia
feita pelo alfabeto; sou louco, claro.
Escrevo para educar o raciocínio,
um hábito que se pratica com uma arma
encostada à cabeça.)³²⁴

Bloom regressou a Lisboa
por uma porta negra.
Um amigo avisou-o de imediato:
a polícia procura-te por dois assassinatos
– um aqui e outro em Paris,
e a tua mãe morreu há meses. Não deixou cartas, nem herança.
Bloom está assim só – como partiu –
e é perseguido, esconde-se, foge.³²⁵

Ao final da viagem, o objetivo de obter “sabedoria e esquecimento”, que motivou a sua partida, seguem inalcançado, e ele se vê paralisado e profundamente melancólico: “[...] / Quer chorar, mas o corpo não encontra o itinerário certo. / Olha em redor: ninguém o conhece. / Olha para o espelho: quem é este?”³²⁶

³²² Ibid. c.X, e.100, p.434

³²³ Ibid. c.X, e.134, p.444

³²⁴ Ibid. c.X, e.146, p.448

³²⁵ Ibid. c.X, e.147, p.449

³²⁶ Ibid. c.X, e.150, p.450

As duas últimas estrofes narram o protagonista sobre uma ponte, insinuando a possibilidade de ele se suicidar. Porém, surge uma “[...] mulher bonita, que sorri”³²⁷ e lhe convida para conversar; “[...] Bloom encolhe os / ombros. [...]”³²⁸, movimento que bem retrata a sua maneira de encarar a vida, celebrando o tédio e a melancolia como sentimentos que neutralizam ação e o desejo de qualquer mudança. Ele “[...] / põe a mão no bolso: o velho rádio do pai nem / com a viagem voltou a funcionar. / [...]”³²⁹. A obra termina de modo extremamente irônico, afirmando o “definitivo tédio”³³⁰ do protagonista e mais uma vez alçando Bloom à categoria de herói, de modo que o último verso da última estrofe é, justamente: “Bloom, o nosso herói”³³¹.

No capítulo seguinte, pretendo fazer uma discussão sobre o tema da viagem dentro da literatura, fundamental no imaginário cultura humano. Obtidas algumas direções a partir da comparação entre as duas obras que se seguiram neste segundo capítulo, *Os Lusíadas* e *Uma Viagem à Índia* – somadas às pistas de leitura que apurei no primeiro capítulo – o terceiro capítulo será importante para que se delineie o trajeto percorrido por Gonçalo M. Tavares e sua obra pelo itinerário da literatura universal.

³²⁷ Ibid. c.X, e.155, p.452

³²⁸ Id. c.X, e.156

³²⁹ Id. c.X, e.156

³³⁰ Id. c.X, e.156

³³¹ Id. c.X, e.156

CAPÍTULO 3

Nafragar é preciso: errância, ruína e rasura

3.1 Errância: o (des)caminho é a própria literatura

*Eu não sou eu nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.*

Mario de Sá-Carneiro, cantado por Adriana Calcanhoto

A leitura de *Uma Viagem à Índia*, tanto pela forma que encarna quanto pelo tema de que trata, exige que se tente compreender a questão da viagem dentro da literatura. O filósofo francês contemporâneo Michel Onfray, em sua *Teoria da viagem*¹, afirma que “cada um se descobre nômade ou sedentário, amante de fluxos, transportes, deslocamentos, ou apaixonado por estatismo, imobilismo e raízes”², delineando “dois modos de ser no mundo, [...] que] se afirmam e se opõem”³, cujas figuras mitológicas são o pastor e o camponês⁴: “Cosmopolitismo dos viajantes nômades contra nacionalismo dos camponeses sedentários, a oposição agita a história desde o neolítico até as formas mais contemporâneas do imperialismo”⁵. O autor retorna ao Antigo Testamento, buscando nas páginas iniciais do Gênesis a história de Caim e Abel, os “dois irmãos destinados à tragédia, votados à maldição”⁶, para situar a ancestralidade de tal mito. Ele bem lembra o ofício dos dois protagonistas: “o pastor de rebanhos e o camponês lavrador, o homem dos animais em movimento contra o do campo que permanece”⁷. Para Onfray, Caim encarna a “gênese da errância: a maldição; genealogia da eterna viagem: a expiação”⁸, tradição que segue com “o judeu que dá origem ao judeu errante, votado a

¹ ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*; trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

² Ibid. p.9

³ Id.

⁴ Nas “considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin distingue dois tipos fundamentais de narradores, cujos “representantes arcaicos” são o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” que “produziram de certo modo suas respectivas famílias [de narradores]”, mas que têm um ponto de convergência naquilo que o autor denomina de “sistema corporativo medieval” – importante para a interpretação destes “dois tipos arcaicos” – do qual advém a figura do “artífice”, o “mestre sedentário” que antes fora um “aprendiz migrante” tal como aqueles que agora recebe em sua oficina, num associação entre “o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalho sedentário”. Cf. BENAJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – Obras escolhidas volume 1; trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010, p.197-221.

⁵ Op. cit. p.10

⁶ Ibid. p.11

⁷ Id.

⁸ Ibid. p.11-12

caminhar eternamente, amaldiçoado”⁹. Assim, “o viajante concentra estes tropismos milenares: o gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo ardoroso de mobilidade, a incapacidade visceral de comunhão gregária a vontade de independência, o culto e a paixão pela improvisação de seus menores atos e gestos [...]”¹⁰.

A escolha de um destino para a viagem passa por “sonhar uma destinação”¹¹, ou seja, “obedecer à ordem que pronuncia, dentro de nós, uma voz estrangeira”¹². As imagens urdem esses sonhos, ícones que corroboram o recuo do real

em favor da sua modalidade virtual: atingimos o auge da imagem e, como sempre numa tal ocasião, o excesso mata a possibilidade mesma das que poderiam verdadeiramente significar. Os lugares do mundo convergem para as telas informáticas ou televisivas, tristemente semelhantes à sua realidade, mas engaiolados, limitados pela exigência da fidelidade sumária. A probabilidade da viagem ricamente sonhada diminui com a redução do mundo a suas aparências. Triunfo platônico...¹³

A despeito de tal constatação, sobre a preponderância das imagens na constituição do imaginário do sujeito contemporâneo, Onfray sustenta que “entre o mundo e nós, intercalaremos prioritariamente as palavras”¹⁴. Assim, a viagem começa com os livros, numa biblioteca ou numa livraria¹⁵. E o desejo e as experiências alimentadas pela leitura serão determinantes sobre aquilo que o viajante encontrará pelo caminho, afinal “na viagem, descobre-se apenas aquilo de que se é portador. O vazio do viajante gera a vacuidade da viagem; sua riqueza produz a excelência dela”¹⁶. O primeiro dos “livros” a orientar o viajante, segundo Onfray, é o atlas, “a bíblia do nômade necessariamente abastecido de geografia, de climatologia, de hidrologia, de topografia”¹⁷.

Porém, falta ao atlas algo que apenas pode ser conferido pela literatura, pois, enquanto os mapas colocam como epicentro o núcleo de sua representação intelectual, a poesia aí coloca o núcleo da sua subjetividade: “Ler um poema permite chegar ao imaginário de uma subjetividade que recebe a infusão do lugar. Daí as colisões intelectuais, as elipses espirituais e mentais, os feixes afetivos que solicitam a alma, incitam e excitam os sentidos”¹⁸. Um ponto de convergência entre mapas e versos é que ambas as formas textuais são espaciais, configurando uma espécie de mosaico composto

⁹ Ibid. p.12

¹⁰ Ibid. p.13-14

¹¹ Ibid. p.21

¹² Id.

¹³ Ibid. p.22

¹⁴ Ibid. p.23

¹⁵ Ibid. p.25

¹⁶ Ibid. p.26

¹⁷ Id.

¹⁸ Ibid. p.30

pelos fragmentos “imaginados” antes mesmo da viagem, e com os recolhidos durante ela, de modo que a memória se torna o grande dispositivo cartográfico, a fronteira turva entre passado, futuro e presente.

Assim, platonicamente, solicitamos a ideia de um lugar, o conceito de uma viagem, e então partimos para verificar a existência real e factual do local cobijado, entrevisto pelos ícones, pelas imagens e pelas palavras. Sonhar um lugar permite menos encontrá-lo do que reencontrá-lo, de modo que “toda viagem vela e desvela uma reminiscência”¹⁹. O arranjo a ser realizado com a experiência vivida, com os vestígios apreendidos pela memória após a empresa do viajante, “cartografa e permite o levantamento de uma geografia sentimental”²⁰. Tal expressão – “geografia sentimental” – é interessante para que se pense o artifício cartográfico incorporado por Gonçalo M. Tavares ao final dos dez cantos de *Uma Viagem à Índia*, chamado de “Melancolia contemporânea (um itinerário)”, elemento poético narrativo que será analisado adiante.

A viagem trabalhada por Tavares é diferente daquela correspondente à elaborada pela modernidade²¹, explicada por Wladimir Krysinski, em *Discurso de viagem e senso de alteridade*²². No referido artigo, o teórico analisa de que forma a viagem constituiu “um dos arquétipos temáticos e simbólicos dentre os mais produtivos da literatura”²³. Para Krysinski, na modernidade²⁴ “a viagem condiciona os relatos e as formas simbólicas que se interpõem entre o viajante-narrador, o espaço e o tempo. Esses relatos e essas

¹⁹ Ibid. p.32

²⁰ Ibid. p.52

²¹ As pesquisadoras Regina Zilberman e Leyla Perrone-Moisés também discutem a influência do tema da viagem na literatura moderna. Zilberman, no artigo “Brás Cubas viajante” demonstra que “o tema da viagem é um dos mais persistentes da história da literatura ocidental”, e de que modo o narrador das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se insere nessa tradição. Perrone-Moisés, em “Voyage/naufage dans la poésie moderne”, discute autores como Byron, Valéry, Hugo, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, formando um “ideograma crítico” do motivo da viagem na virada do século XIX para o XX. Cf. ZILBERMAN, Regina. Brás Cubas viajante. *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v.17, n.34, p.117-131, 2003. & PERRONE-MOISÉS, Leyla. Voyage/naufage dans la poésie moderne. In: *A porta do oriente: viagens e poesia*. MILDONIAN, Paola; SEXIO, Maria Alzira; MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). Lisboa: Edições Cosmos, 2002.

²² KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v.17, n.34, p.21-43, 2003.

²³ Ibid. p.22

²⁴ Wladimir Krysinski traz ao seu texto autores como Conrad, Leiris, Michaux, Lévi-Strauss, Canetti, Calvino, Michael Butor e Walter Abish para afirmar que tais autores criaram “um paradigma onde a alteridade encontra uma problematização máxima que passa sobretudo pela experiência ocular do Outro e que acentua a distância etnográfica da não comunicabilidade. O olhar do escritor e do etnógrafo tocam-se na encruzilhada de um saber sempre parcial, de um espaço intransponível onde surge o projeto do Ocidente moderno, da emancipação da humanidade caro ao século das Luzes.” Cf. KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v.17, n.34, p.26, 2003.

formas são conduzidos por um discurso que insere sua subjetividade na objetividade do real, do histórico, do social e do político”²⁵. Tendo como objetivo mostrar de que forma a viagem sofre “metamorfozes discursivas [...] e] se complexifica enquanto discurso na perspectiva de um afrontamento de alteridades múltiplas [...] torna[ndo-se] um operador cognitivo que produz sem cessar um efeito estimulador nas questões de anúncio à procura do saber ²⁶, o autor verifica como “os discursos de viagem geram a estrutura tripartida da literatura, definida por Roland Barthes²⁷ como *Mathésis*, *Mimesis* e *Semiosis*, isto é, como saber, representação e sentido”²⁸.

A viagem traçada nas páginas de *Uma Viagem à Índia* difere daquela problematizada por Krysinski acerca da modernidade, encarnando as três “forças” da literatura descritas por Barthes. A viagem, na obra de Tavares, é marcada por um deslocamento que, muito embora exista de fato na realidade ficcional da narrativa, se mostra inerte, quase um anti-deslocamento, neutralizando toda forma de conhecimento possível do Outro e de si mesmo, o que se verifica no próprio saldo da viagem de Bloom. Isto é, se na modernidade a viagem foi um fundamental “operador cognitivo”, como argumenta o pesquisador canadense, na pós-modernidade (pelo menos a exemplo da obra de Tavares), a viagem dá a ver apenas a pasteurização do mundo e a indisposição do viajante para a compreensão do novo, num texto que parece se reconhecer pós-representativo, abandonando qualquer aspiração figurativa ou verossímil. A viagem parece ser pura errância, porém, muito mais do que geográfica (afinal, “todos” os lugares são mais ou menos o mesmo lugar, a exemplo das metrópoles contemporâneas, dada a pasteurização operada pelo capitalismo hegemônico no mundo), uma errância íntima, na qual a personagem, fugindo de si mesmo, está condenada a jamais correr o suficiente para se afastar com segurança dos monstros que a perseguem; viagem contraditória, ambígua, tem na busca pela “sabedoria” e pelo “esquecimento” a sua tônica, elementos que serão desdobrados em seu avesso: nada será aprendido, nada será esquecido. Tudo se manterá igual, durante e após a viagem.

Essa errância íntima pelo atordoamento da personagem, que configurará uma certa imobilidade nos deslocamentos cognitivos que ele opera, e que, no plano narrativo – muito embora haja uma sucessão de lugares por onde ela passa – converter-se-á num

²⁵ Op. cit. p.23

²⁶ Id.

²⁷ Cf. BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*; trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

²⁸ Op.cit. Id.

profundo tédio – numa quase imobilidade –, tem sua real potência distendida pela página na qual o texto se arranja, confirmando a hipótese de que a língua/a linguagem é o grande veículo a transportar os agentes do processo literário pelos infinitos espaços nos quais os seus sentidos podem chegar. Para o poeta e teórico Manuel Alegre²⁹, a ideia de errância, tão cara à literatura portuguesa, é fundamental para Camões, “figura paradigmática do momento em que a errância concreta de um poeta coincide com a sua demanda. [...]”³⁰ (p.?), fato que faz com que *Os Lusíadas*, “o maior poema do Renascimento”, não seja apenas “a epopeia das navegações portuguesas, mas um poema fundador, um acto de soberania espiritual [...]. É o que faz a sua grandeza, essa conjugação do colectivo e do pessoal, da errância de um povo e da errância do poeta, o real e o fantástico, o vivido e o muito imaginar.”³¹ Logo, Alegre se interroga: “Mas será que alguém regressa das suas viagens e das suas errâncias?”³². A resposta sugerida pelo poeta é extraída do belo poema de Kaváfis, *Ítaca*, citado na tradução de Jorge de Sena: a conclusão desencadeada pelo texto poético é a de que “o sentido é a procura, a própria viagem [...]: ninguém regressa ao ponto de partida. É por isso que ninguém reconhece Ulisses. O exílio é sem remédio. Ítaca é a própria errância”³³.

Da Figura de Dante (o poeta de um duplo exílio: “o exílio físico da sua tão amada cidade e o exílio espiritual do seu próprio tempo”³⁴) como fundador da “linguagem universal da poesia”³⁵ – a poesia que se fez “simultaneamente como exílio e como pátria”³⁶ – a Ezra Pound, percebe-se que “a complexidade do mundo moderno fragmentou o tempo, o espaço, a realidade objectiva, a própria linguagem”³⁷. Nesta “viagem” dos poetas pelo fazer poético-literário – que, na alta modernidade, significou “a pesquisa formal, a meta-poesia, a linguagem como fim da linguagem, o poema transformado em Ítaca de si mesmo”³⁸ – os anos de 1960 determinaram um revés deste caminho em direção “às urgências de comunicação”³⁹, de modo a voltar “à poesia trovadoresca”, mas ainda seguindo “a lição de Pound, recriando o novo a partir da tradição e usando as máscaras

²⁹ ALEGRE, Manuel. Atlântico, minha página, Atlântico, minha pátria. In: *A porta do oriente: viagens e poesia*. MILDONIAN, Paola; SEXIO, Maria Alzira; MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). Lisboa: Edições Cosmos, 2002.

³⁰ Ibid. p.19

³¹ Id.

³² Id.

³³ Ibid. p.20

³⁴ Id.

³⁵ Id.

³⁶ Id.

³⁷ Ibid. p.21

³⁸ Ibid. p.22

³⁹ Id.

dos trovadores para passar as mensagens proibidas⁴⁰, como o próprio Alegre o fizera. Para ele, “a necessidade lírica, épica e satírica permanece. E por isso é que multidões de jovens se juntam para ouvir as letras da música *pop* ou os cantores de *rap*, esses novos herdeiros da tradição oral que vem de Homero”⁴¹.

A página em branco é o espaço metafórico para a grande viagem operada na – e pela – literatura, pelo menos desde Mallarmé. Isto é, ela é “o novo mar de uma nova navegação poética, em que o poema muda de significado à medida que muda a posição dos seus elementos”⁴². O sujeito poético/a personagem se submete não apenas à errância pelo espaço geográfico ficcional, textualizado na obra, mas também àquela pelo espaço branco da página em que ocorre o arranjo formal dos significantes a elaborar o tema. Há, no entanto, outra forma de errância que parece ser a conjuração destas duas, e que impele o sujeito poético/a personagem para dentro de si mesmo: uma errância que está no seu interior, inerente à própria condição humana, e que, portanto, ressoa eterna. Para Manuel Alegre, Ulisses, enquanto protótipo do herói, está numa “viagem que não acaba nunca”⁴³, afinal

mesmo depois do regresso a Ítaca, a errância e as provas continuam, não só a do arco, mas a desse sentimento sem solução que é o de ser exilado sem o ser, o de sentir-se estrangeiro no mundo mesmo quando em casa, mesmo entre os seus. É quando o distanciamento é mais intenso, porque é então e só então que se percebe que não há outra Ítaca senão a que trazemos dentro de nós e é, como já disse, a nossa própria errância, a consciência aguda da nossa transitoriedade e da nossa ausência da casa do ser.⁴⁴

No poema “o mapa”⁴⁵, de Gonçalo M. Tavares, o sujeito poético recorre à figura da “errância” conforme delineada por Alegre através do mito de Ulisses: “[...] errar de *errância*, de caminhar / Mais ou menos sem meta [...]”⁴⁶. Há, nele, uma suposta oposição entre a linguagem, “[...] sistema, / ao mesmo tempo, milionário e pedinte [...]”, e a

⁴⁰ Id.

⁴¹ Id.

⁴² Ibid. p.23

⁴³ Ibid. p.25

⁴⁴ Id.

⁴⁵ o mapa // Sempre senti a matemática como uma presença / Física; em relação a ela vejo-me / Como alguém que não consegue / Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa demasiado Apertada / nas mangas. / Perdoem-me a imagem: como / Num bar de putas onde se vai beber uma cerveja / E provocar com a nossa indiferença o desejo / Interesseiro das mulheres, a matemática é isto: um / Mundo onde entro para me sentir excluído; / Para perceber, no fundo, que a linguagem, em relação / Aos números e aos seus cálculos, é um sistema, / Ao mesmo tempo, milionário e pedinte. Escrever / Não é mais inteligente que resolver uma equação; / Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba: / Entre a possibilidade de acertar muito, existente / Na matemática, e a possibilidade de errar muito, / Que existe na escrita (errar de *errância*, de caminhar / Mais ou menos sem meta) optei instintivamente / Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa. Cf. TAVARES, Gonçalo M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.161.

⁴⁶ TAVARES, Gonçalo M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.161 – grifo meu.

matemática, esse “mundo em que entro para me sentir excluído” devido a sua justeza, a sua exatidão, a sua falta de espaço para quem quer apenas flunar. A questão colocada pelo sujeito poético é, então, a do porquê ter preferido a escrita, cuja resolução retoma a oposição “acertar muito” *versus* “errar muito”, para tão logo desfazê-la: este errar a que se refere o sujeito poético diz respeito à “errância”, um “[...] caminhar / mais ou menos sem meta [...]”, um caminho que vai se delineando conforme a caminhada enquanto exercício de incerteza. A oposição é apenas parcialmente desfeita porque a matemática, com suas coordenadas precisas (seu acerto), é responsável pela elaboração dos mapas, instrumentos que neutralizam a errância a que o texto se refere. Ou seja, “acerto” e “erro”, “matemática” e “língua” se desdobram metonimicamente no espaço da página em branco enquanto sistemas que se opõem e se complementam para desenhar o mapa precário e frágil que é a própria poesia, cuja função não é a de jamais privar o viajante – o poeta, o leitor – da dúvida e do erro durante esta viagem. É possível pensar que o acerto está no erro, isto é, a precisão da lógica matemática está contida no seio da língua, e que a errância, o “[...] caminhar / mais ou menos sem meta [...]” da escrita, é justamente o destino traçado pelo mapa perdido.

A viagem ocorre pelo espaço – seja de Lisboa à Índia ou de uma margem à outra da página em branco – mas necessita inevitavelmente de tempo para tais deslocamentos: um ano ou um minuto, o “milagre secreto”⁴⁷ que subverte os tempos da narrativa e os tempos da narração, deslocando leitor, narrador e personagem – viajantes?! – por ocultos caminhos sedimentados pelo pacto da ficção, conforme demonstra magistralmente Jorge Luis Borges. Sua personagem Jaromir Hladik, escritor judeu e autor do drama inacabado “Os inimigos”, foi preso dia 19 de março de 1939 e condenado a morte por fuzilamento, sentença a ser executada dia 29 do mesmo mês. Para Hladik, “todos os livros que dera à luz lhe infundiam um complexo de arrependimento”⁴⁸, de modo que a possibilidade (milagrosa) de concluir seu drama em verso antes de morrer lhe seria uma espécie de redenção – segundo o narrador, “Hladik preconizava o verso porque ele impede que os espectadores se esqueçam da irreabilidade, que é a condição da arte”⁴⁹. Na noite que antecedia a sua execução, Hladik suplica a Deus que lhe conceda mais um ano de vida para concluir “Os inimigos”. Adormece, e em sonho se encontra na biblioteca de Clementinum:

⁴⁷ Referência ao conto de Jorge Luis Borges, *O milagre secreto*, contido no volume *Ficções* (1944).

⁴⁸ BORGES, Jorge Luis. O milagre secreto. In: *Ficções*. _____; trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.138.

⁴⁹ *Ibid.* p.139

De madrugada, sonhou que tinha se escondido numa das naves da biblioteca de Clementinum. Um bibliotecário de óculos escuros perguntou-lhe: “O que você procura?”. Hladik replicou-lhe: “Procuro Deus”. O bibliotecário disse-lhe: “Deus está numa das letras de uma das páginas de um dos quatrocentos mil tomos do Clementinum. Meus pais e os pais dos meus pais procuraram essa letra; eu fiquei cego procurando-a”. Tirou os óculos e Hladik viu os olhos, que estavam mortos. Um leitor entrou para devolver um atlas. “Este atlas é inútil”, disse, e deu-o a Hladik. Este o abriu ao acaso. Viu um mapa da Índia, vertiginoso. Repentinamente seguro, tocou uma das mínimas letras. Uma voz ubíqua disse-lhe: “O tempo de seu trabalho foi concedido”. Aqui Hladik despertou.⁵⁰

O encontro com (ou seria melhor, o encontro “de”) Deus se dá pela abertura deste “atlas inútil” onde Hladik se depara por acaso com um “vertiginoso” mapa da Índia, no qual, ao pousar os dedos sobre as “mínimas letras”, eis que o milagre acontece. No conto de Borges, a possibilidade do protagonista de concluir seu drama (a possibilidade do exercício da literatura, da língua) repousa num mapa da Índia dentro de um atlas qualquer, fato que parece dialogar com o sujeito poético de Tavares no poema “o mapa”, afinal este sujeito escreve porque perdeu o mapa – enquanto que no conto de Borges o protagonista-escritor “escreve” (produz literatura) justamente porque encontrou o mapa. E o fato de seu drama ser em verso – forma mais afeita à “condição da arte”, segundo o narrador – permitiu-lhe usufruir com êxito deste um ano transcorrido em sua mente entre a ordem e a execução da ordem para matá-lo: Hladik “não dispunha de outro documento a não ser a memória; a aprendizagem de cada hexâmetro que acrescentava lhe impôs um feliz rigor de que não podem suspeitar os que se aventuram, esquecendo parágrafos provisórios e vagos”⁵¹.

A opção pelo verso lhe foi indispensável para a urdidura de sua obra nesta situação de milagre e de urgência na qual se embrenhara por uma brecha etérea de tempo, ali de pé, contra a parede, diante do pelotão posicionado à espera da descarga. Hladik, ao encontrar um ponto qualquer no vertiginoso mapa da Índia de mínimas letras a ocupar uma página-prancha de um atlas inútil, fratura a impossibilidade da criação literária subvertendo passado (recriando os atos do drama que já havia composto), o presente (ignorando a morte iminente diante do pelotão), e o futuro (afinal, Hladik “não trabalhou para a posteridade, nem mesmo para Deus, de cujas preferências literárias pouco sabia”⁵²): o protagonista metaliterário de Borges, “minucioso, imóvel, secreto, urdiu no tempo seu alto labirinto invisível”⁵³.

⁵⁰ Ibid. p.141

⁵¹ Ibid. p.143

⁵² Ibid. p.143

⁵³ Id.

Logo, Jaromir Hladik e o sujeito poético de “o mapa” me fazem pensar que o narrador/o poeta moderno viajou, sedimentou as descobertas dos antepassados, aprimorou seus mapas, e, por isso, escreveu; e que o narrador/o poeta contemporâneo também viajou, porém duvidou de tudo que lhe ensinaram, renunciou as descobertas do passado e perdeu o mapa herdado. E, por isso, escreve.

3.2 Ruína: a que pon(r)to chegamos

*O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundam-se no mesmo impasse.*

C. Drummond de A.

Rosa Maria Martelo⁵⁴ localiza na década de 1960⁵⁵ um momento de “viragem” da poesia portuguesa, no qual a experimentação discursiva estava conectada à inovação estética e ao posicionamento crítico perante o contexto de repressão social e político português. A poética desenvolvida pelos autores desta geração tratava de “mostrar e explorar, de forma radical, as características discursivas do poema, a sua condição de texto escrito numa língua minoritária, o que obrigava o leitor a tornar-se sensível à condição de objeto de linguagem do texto que tinha perante si”⁵⁶. Isto é, o texto encampava e se convertia em uma potente “máquina de expressão”⁵⁷. Martelo também lembra que os autores emergentes nos anos de 1960 foram chamados por Eduardo Lourenço de “os filhos de Álvaro de Campos”⁵⁸, metáfora importante para a tese de autora de que tal geração opera por deslocamentos, tanto no sentido de um recuo temporal – “movimento de consolidação retrospectiva das poéticas do Modernismo e das

⁵⁴ MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61. In: _____. *Vidro do mesmo vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61*. Porto: Campo das Letras, 2007.

⁵⁵ Segundo Fredric Jameson, esta mesma década, a de 1960, é fundamental por representar, na cultura Ocidental, um momento de “ruptura” com a lógica do alto modernismo, consolidando uma nova estética a atender pelo prefixo “pós”. Cf. JAMESON, Fredric. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*; trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.

⁵⁶ Op. cit. p.25

⁵⁷ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, FÉLIX. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

⁵⁸ Cf. LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desvelta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: _____. *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Presença, 1993.

Vanguardas [...], fixando definitivamente um cânone revisitável e susceptível de reelaboração”⁵⁹ – quanto no de um avanço que abre espaço para uma futura dicção “pós-moderna”. Logo,

se Eduardo Lourenço reconhece os filhos de Álvaro de Campos precisamente naqueles em que outros verão os pais do romance de características pós-modernas, tal acontece porque a argumentação que permite os dois movimentos, um de reatar uma tradição de Modernidade e outro de reconhecimento da evolução do romance num sentido considerado novo, não é muito diferente.⁶⁰

A chamada “poesia de hoje” – contemporânea/pós-moderna –, advinda da ruptura produzida pela geração de 1961, tem Gonçalo M. Tavares como um de seus expoentes, autor cuja obra acolhe as interrogações elaboradas por Martelo como epílogo de sua reflexão. A primeira delas acena para o topo histórico na tentativa de equacionar o impasse produzido pelo “inenarrável” das Grandes Guerras, marca do século XX, indelével nas mentalidades pós-Auschwitz, isto é: como esquecer tais horrores? Mas também, como recordá-los? A segunda questão é formulada sob o ponto de vista estético: “como vir depois do Modernismo e instaurar o Novo, sem deixar de recordar que o Novo é já precisamente uma tradição revisitada?”⁶¹. Ou seja, “esquecer para inovar, sabendo que esse desejo de esquecimento estava, também ele, já inscrito na tradição moderna – e, portanto, sem poder esquecer –, talvez tenha sido o maior desafio colocado à poesia [...] nos últimos cinquenta anos”⁶². Nesse lugar, apresentado por Martelo, os desafios poéticos de Tavares se configuram em seus contatos com as marcas do tempo histórico e, simultaneamente, em um tempo definitivo e presente – em um gerúndio nos quais a linguagem se torna performance e re-lembrança.

Os dois oximoros consolidados no/pelo século XX, delineados por Martelo – o histórico e o estético – podem ser analisados a partir das teses de Octavio Paz e Giorgio Agamben. O teórico e poeta mexicano, em brilhante oximoro, ao caracterizar a estética moderna como “a tradição da ruptura”⁶³, entende o moderno como uma tradição marcada por “interrupções” que assinalam, a cada ruptura, um começo, e, assim, o que se denomina “modernidade” seria o resultado de rupturas em série, capazes de fundar uma tradição⁶⁴.

⁵⁹ MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61. In: *Vidro do mesmo vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61*. Porto: Campo das Letras, 2007, p.27.

⁶⁰ Ibid. p.30

⁶¹ Ibid. p.50

⁶² Id.

⁶³ PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In.: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*; trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁶⁴ Ibid. p.15

Esse jogo paradoxal evidencia a tensão dialética entre passado e presente, e escancara a impossibilidade de definir e delimitar, de modo inequívoco, a fronteira entre os conceitos de Modernidade e Pós-modernidade.

O crítico português Fernando Pinto do Amaral⁶⁵ formula essa contradição, inerente ao binômio moderno/pós-moderno, de modo a deixar claro o aprisionamento produzido pelo prefixo “pós-” em relação ao seu referente. Mais do que significar qualquer ultrapassagem, tal prefixo afirma, de modo inequívoco, a filiação ao “moderno” deste imediatamente após, podendo significar não mais do que um de seus desdobramentos possíveis. Para Amaral,

se a modernidade significa um período em que a lógica da ruptura e da ultrapassagem faz mover o mundo no sentido de uma sempre maior sucessão de novidades em todos os domínios – isto é, num sentido cada vez mais *moderno* –, qualquer nova ruptura, mesmo que lhe chamem pós-moderna, não passará de um fato gerado *no interior do próprio processo da modernidade*. Ou por outras palavras: a simples substituição de um paradigma moderno por um paradigma pós-moderno viria confirmar a vitalidade do primeiro, *cujá sobrevivência dependeria exatamente dessa contínua mudança*.⁶⁶

A “sucessão de novidades” capturadas pelo mundo moderno, a construção de um “novo” que deve ser sempre “portador de uma dupla carga explosiva: [...] negação do passado e [...] afirmação de algo diferente”⁶⁷, pode garantir acesso à modernidade a qualquer coisa milenar, antiquíssima: “basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra”⁶⁸. A “persistente corrente arcaizante”⁶⁹ identificada por Paz “na arte e na literatura da época moderna [...], que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton”⁷⁰, chega aos nossos dias com grande potência: basta percebermos o fazer artístico contemporâneo (e também o filosófico, o epistemológico) para constatar o apagamento das nomenclaturas epocais nos motivos da poesia, da prosa de ficção, da música, dos objetos escultóricos, da pintura, da *performance* e das artes que lidam com a imagem em movimento.

O resgate de signos do passado sob uma ótica renovada e atribuidora de novos sentidos me remete à ideia de “contemporâneo” que Giorgio Agamben desenvolve no

⁶⁵ AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente: autores revelados na década de 70*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

⁶⁶ Ibid. p.18 – grifos do autor

⁶⁷ PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In.: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*; trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.17.

⁶⁸ Id.

⁶⁹ Id.

⁷⁰ Id.

curto ensaio chamado *O que é o contemporâneo?*⁷¹. Para o filósofo italiano, numa referência ao pensamento de Nietzsche,

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo.⁷²

Assim, a contemporaneidade é marcada pela singularidade em relação ao seu próprio momento, em um ato de diferir-se de si mesmo. Ambivalente, o contemporâneo se afasta do seu próprio tempo; anacrônico, dissocia-se dele, para tão logo a ele aderir e o compreender.

Uma segunda definição do “contemporâneo”, contida no mesmo ensaio de Agamben, é igualmente interessante e bela: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”⁷³. Tal obscuridade, típica do tempo/dos tempos para aqueles que dele/deles são, de fato, contemporâneos pode significar algo semelhante à ideia de Octavio Paz de que “a tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo”⁷⁴, isto é, as oposições se dissolvem, ficam manchadas, obscuras.

A outra questão depreendida do argumento de Martelo, a histórica, remete-me à imagem do “intestemunhável” – do muçulmano (*Muselmann*) – discutida, também por Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*⁷⁵. Na reflexão do filósofo italiano o tema vai adquirindo diferentes desdobramentos e se complexificando, de tal modo que aquilo que parecia seguir simplesmente uma trilha já conhecida – a narração “do que aconteceu” e, ao mesmo tempo, a afirmação de que “o que aconteceu” não pertence ao narrável⁷⁶ enverada por uma extensa análise entre testemunho e subjetividade, ensejada pela “culpa” e pela “vergonha” dos sobreviventes.

Tal figura, a do “muçulmano”, é definida por Agamben – a partir de extensas glosas sobre o termo e do relato dos sobreviventes dos campos sobre as “figuras” que

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In.: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

⁷² Ibid. p.58

⁷³ Ibid. p.62

⁷⁴ PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In.: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*; trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.18.

⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*; trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁷⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*; trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

assim eram nomeadas – como uma zona de indeterminação entre o humano e o não-humano: para o filósofo,

o fato segundo o qual, com respeito aos muçulmanos, não se possa falar propriamente de “vivos” é confirmado por todos os testemunhos. Tanto Améry quanto Bettelheim os definem como “cadáveres ambulantes”. Carpi denomina-os “mortos vivos” e “homens-múmia”; “hesita-se em chamá-los vivos”, escreve Levi a respeito deles.⁷⁷

Os relatos formam uma “imagem biológica” ao lado da qual se constitui uma segunda imagem que parece conter, segundo Agamben, o “verdadeiro sentido” do “muçulmano”: ele é “não só, e nem tanto, um limite entre a vida e a morte; ele marca, muito mais, o limiar entre o homem e o não-homem”⁷⁸. Assim, há “um ponto em que, apesar de manter a aparência de homem, o homem deixa de ser humano. Esse ponto é o muçulmano, e o campo é, por excelência, o seu lugar”⁷⁹.

Agamben comenta sobre a admiração de Primo Levi pela poesia de Paul Celan⁸⁰ e a comparação que ele realiza da “extraordinária operação que Celan efetua na língua alemã [...] a um balbuciar desarticulado ou ao estertor de um moribundo”⁸¹. Num movimento elíptico, o autor aproxima o “balbuciar desarticulado” da poesia de Celan detectado por Levi à experiência que o próprio Levi teve – e que descreve em *A trégua* – “de escutar e interpretar um balbucio desarticulado, algo parecido como uma não-linguagem ou uma linguagem mutilada e obscura”⁸², fato ocorrido “nos dias sucessivos à libertação, quando os russos transferiram os sobreviventes de Buna para o ‘campo grande’ de Auschwitz”⁸³. Trata-se de uma criança que “aparentava três anos aproximadamente, [da qual] ninguém sabia nada a respeito, [que] não sabia falar e [que] não tinha nome”⁸⁴. No campo, atribuíram-lhe o nome de “Hurbinek” a partir da interpretação de “sílabas” de uma espécie de “voz inarticulada que o pequeno emitia, de quando em quando”⁸⁵.

A figura de Hurbinek, com sua “língua” inaudita, é emblemática para que Agamben responda a questão que surge em meio a sua retórica filosófica: *quem é o sujeito*

⁷⁷ Op. cit. p.62

⁷⁸ Id.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ O ensaio de Primo Levi de que Agamben extrai as análises sobre a obra de Paul Celan é *Sullo scrivere oscuro*.

⁸¹ Op. cit. p.45-6

⁸² Ibid. p.46

⁸³ Id.

⁸⁴ Id. – Cf. LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.28-29.

⁸⁵ Id. – Cf. LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.28-29.

*do testemunho?*⁸⁶. Ou seja, aquele sujeito que “resta” entre “o sobrevivente, que pode falar, mas que não tem nada de interessante a dizer” e aquele que “‘viu a Górgona’, [que] ‘tocou o fundo’ e tem, por isso, muito a dizer, mas não pode falar”⁸⁷. Ao final de um capítulo inteiro dedicado a ideia da “vergonha” dos sobreviventes, a partir do pensamento de Levinas, o filósofo afirma que “na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunho do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito”⁸⁸, e conclui que “esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha”⁸⁹.

No movimento interpretativo seguinte, a subjetivação/dessubjetivação extraída da “vergonha” dos sobreviventes e seus testemunhos é articulada à teoria da enunciação de Émile Benveniste, e à síntese foucaultiana, contida em *A arqueologia do saber*, de que “o enunciado não é uma estrutura [...] mas uma função de existência”⁹⁰: logo, o emprego do indicador *eu* “não é nem uma noção, nem uma substância, e, no discurso, a enunciação colhe não o que se diz, mas o puro fato de que se está dizendo isso, o acontecimento [...] da linguagem como tal”⁹¹. De modo rudimentar, e sem nenhuma pretensão de discernir todas as nuances matizadas pelo texto agambeniano, considero possível supor que, nos relatos que encerram a investigação filosófica em *O que resta de Auschwitz*, nos quais se afirma o paradoxo da tomada da palavra por aquele que não pode falar, e o nada a dizer daquele que possui a palavra, a expressão “*eu era um muçulmano*” – marca de tais relatos – é, de fato, aquilo que “resta”: a erosão discursiva que abre a fenda entre o dito não-essencial e o não-dito fundamental, remetendo-nos a Hurbinek e a ruína de sua infância perpétua, com sua língua/não-língua arredia aos arquivos.

A retomada, por Agamben, da ideia benjaminiana da “pobreza de experiência” da época moderna e a sua constatação de que os homens voltavam mais pobres dos campos de batalha da I Guerra, e não mais ricos de experiências partilháveis, como se poderia supor, coaduna-se com a proposição heideggeriana da “banalidade do cotidiano” e da impossibilidade deste cotidiano de conferir autoridade, o que se verificava até o advento do extraordinário das grandes guerras⁹². Desse modo, a experiência se localiza, hoje, fora

⁸⁶ Ibid. p.124 – grifos do autor

⁸⁷ Id.

⁸⁸ Ibid. p.110 – grifos do autor

⁸⁹ Id.

⁹⁰ Ibid. p.141 – Cf. FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

⁹¹ Ibid. p.140 – grifos do autor

⁹² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*; trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.21-23.

do homem, seja na mediação técnica realizada pela fotografia, pelo cinema e pelas diversas mídias digitais na apreensão da realidade visual “objetiva”, seja nos mecanismos de investigação e de intervenção da vida biológica das espécies.

A expropriação da experiência conectada a um evento cotidiano simples que representava uma máxima a ser incorporada à vida, conferindo-lhe autoridade, estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna. Agamben tange o surgimento desta à

dúvida de Descartes e a sua célebre hipótese de um demônio cuja função é a de engendrar os nossos sentidos. [...] A comprovação científica da experiência pelo experimento científico responde a perda da certeza transferindo toda a nossa experiência para fora do homem: aos instrumentos e aos números.⁹³

Na busca pela certeza, a ciência moderna aboliu a separação entre o “sujeito da experiência” e o “sujeito do conhecimento” e fez do inexperienciável o lugar, o método e o caminho do conhecimento. Tal união entre conhecimento e experiência, inteligência e alma, deu origem a um novo sujeito, um sujeito uno, que encarna essa bipartição em um único ente. Conhecimento e experiência se fundem em um dado ponto de fuga, em um único sujeito. Esse ponto “arquimediano abstrato”, o *ego cogito* cartesiano, é a consciência⁹⁴.

Posto em evidência na formulação cartesiana, o “novo sujeito” não passa de uma entidade que se constitui justamente através da mística redução de todo o conteúdo psíquico, restando apenas o puro ato de pensar. “Na sua pureza originária, o sujeito cartesiano nada mais é do que o sujeito do verbo, um ente puramente linguístico-funcional, cuja realidade e cuja duração coincidem com o instante de sua enunciação”⁹⁵. Diante do “puro sujeito do verbo”, Agamben afirma que

uma teoria da experiência que desejasse verdadeiramente colocar de modo radical o problema do próprio dado originário deveria obrigatoriamente partir da experiência *por assim dizer ainda muda* (situada aquém daquela *expressão primeira*), ou seja, deveria necessariamente indagar: existe uma experiência muda, existe uma *in-fância* da experiência? E, se existe, qual é a relação com a linguagem?⁹⁶

É importante retomar Benveniste e a sua afirmação de que é através da linguagem que o homem se constitui como sujeito: “a linguagem é organizada de modo a permitir a cada locutor apropriar-se da inteira língua designando-se como *eu*”⁹⁷. Ainda de acordo

⁹³ Ibid. p.26

⁹⁴ Ibid. p.25-33

⁹⁵ Ibid. p.33

⁹⁶ Ibid. p.48

⁹⁷ BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*; trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995, p.51 – grifo do autor.

com Benveniste, não há um conceito de “eu” que compreenda todos os “eus” que se enunciam a todo instante nos lábios de todos os locutores, no sentido em que existe um conceito de “árvore” ao qual podem ser relacionados todos os usos individuais de “árvore”, muito embora saibamos que a língua e o discurso em ato são duas realidades díspares. Porém, signos tais como os pronomes “eu, tu, isso, aquilo etc”, diferentes das demais palavras, não possuem significado lexical definido. Ou seja, “eu”, a princípio, não denomina entidade lexical alguma. Logo, pergunta-se

[...] a que coisa então se refere *eu*? A algo bastante singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e designa o seu locutor. É um termo que não pode ser identificado se não em uma instância do discurso... A realidade à qual pertence é uma realidade de discurso.⁹⁸

Benveniste percebe na língua dois modos de significação discretos e contrapostos: o “semiótico” e o “semântico”⁹⁹. O semiótico designa o modo de significação que é próprio do signo linguístico e que o constitui como unidade; o semântico, o modo específico de significação gerada pelo discurso, ou seja, os problemas da linguagem enquanto produtora de mensagens.

Ele reconhece que as duas ordens (semiótico e semântico) permanecem separadas e incomunicáveis, de modo que nada permite, na teoria, explicar a passagem de uma à outra. “O mundo do signo é fechado. Do signo à frase não há transição, nem por sintagmatização nem de outro modo. Um *hiato* os separa”¹⁰⁰. Nesse hiato, entre semiótico e semântico, repousa, segundo Agamben, a “infância”, e toda a possibilidade de uma verdadeira experiência. Assim,

experienciar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como prática transcendental da história. [...] Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua prática originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em *viagem*.¹⁰¹

Penso, logo, na possibilidade de a imagem ocupar essa fissura, esse espaço vazio no interior da fronteira entre o linguístico e o não-linguístico. Embora nasçamos no

⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*; trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.57 – grifos do autor. A questão citada funciona como elemento retórico para Agamben, auxiliando-o no diálogo com os conceitos de Benveniste. Interessa-me a direta conexão que se estabelece por meio dela entre a ideia de *eu* e a ausência de um correlato direto no mundo objetivo.

⁹⁹ Agamben dispõe de tais conceitos encontrados em *Problemas de linguística geral I*, de Benveniste. A síntese que apresento se dá a partir do recorte estabelecido por Agamben, lente pela qual submeto meu olhar a cerca da obra do linguista, neste texto.

¹⁰⁰ Op. cit. p.63 – grifo do autor

¹⁰¹ Ibid. p.65 – grifos do autor

interior da língua, e a ela estejamos eternamente condenados, como o próprio Agamben aponta em outros textos¹⁰², é possível inferir da sua argumentação que há um momento de conversão da potência da língua, inerente a maioria dos homens, em linguagem, que representaria nosso ingresso no discurso e na nomeação de si e do mundo. Ora, se não nascemos no espaço discursivo do verbo como agentes ativos, desde sempre estamos já inseridos no espaço da imagem, e, desde sempre, a apropriação desse discurso nos é fundamental para a manutenção da vida e vem, antes da palavra, a formatar o imaginário humano.

3.3 Rasura: palimpsesto é o mapa do meu nada

A imagem é elemento importante na produção literária de Gonçalo M. Tavares. Em diversas de suas obras, elas aparecem enquanto signos gráficos estampados nas páginas; como importantes paratextos em capas e contracapas; como elementos de leitura paratática a abrir novos significados para o texto verbal; e/ou, como sugestão mental invocada no, e pelo, ato de leitura, num intenso apelo visual tanto nas narrativas de ficção – dos romances às pequenas parábolas, dos contos de estrutura mais ou menos linear aos excertos aforísticos totalmente lacunares – quanto na poesia. Logo, considero importante tecer algumas ponderações sobre o tema, ainda mais se considerarmos que *Uma Viagem à Índia* é obra que flagrantemente sofre a influência de um elemento paratático na sua compreensão – em verdade, não apenas “sofre”, passivamente, os efeitos da imagem como se não fosse responsável sobre ela: melhor seria considerar que tal “sofrimento” foi por ela mesma, a obra, causado, isto é: a obra sofre, ao mesmo tempo em que produz – produz, ao mesmo tempo em que sofre, os efeitos da imagem sobre si.

Em *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história 3*¹⁰³, Georges Didi-Huberman discute os mecanismos de escritura e de leitura próprios a um atlas, começando pela constatação de que “não se ‘lê’ um atlas como se lê um romance, um livro de história ou uma dissertação filosófica, da primeira à última página”¹⁰⁴, fato que se deve sobretudo

¹⁰² O conceito de “estado de exceção”, fundamental no pensamento de Agamben, dialoga inequivocamente com a relação mantida entre uma dada língua e seus falantes. Sobre tais idéias, cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: Poder soberano e vida nua I*; tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007. & AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*; trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história 3*; trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

¹⁰⁴ Ibid. p.11

à essência de sua construção, realizada não através da simples sequencialidade de páginas num encadeamento linear do texto, mas sim “por *tabelas*, por *pranchas*, onde se encontram dispostas imagens, pranchas que consultamos com um fim específico ou que folhamos por prazer, deixando divagar, de imagem em imagem e de prancha em prancha, a nossa ‘vontade de saber’”¹⁰⁵. Tal leitura, aquela que deambula pelas páginas/pranchas num vai-e-vem pelas suas bifurcações, constitui uma forma de leitura “errática”, que dispensa a necessidade de uma intenção precisa e de um encadeamento progressivo do texto.

A ideia de “atlas” é interessante para que se pense o “planisfério literário”¹⁰⁶ elaborado para constar de *Uma Viagem à Índia*. O movimento de leitura que ele acolhe – e o efeito que produz sobre o corpo versificado do texto em seus dez cantos – é semelhante àquele teorizado por Didi-Huberman, tomando por base o *Atlas mnemósine*, de Aby Warburg, e a obra de Jorge Luis Borges. Um atlas, enquanto “*forma visual do saber*”¹⁰⁷, implica simultaneamente dois paradigmas: o “paradigma *estético* da forma visual” e o “paradigma *epistêmico* do saber”¹⁰⁸. Diante da tradição platônica de um “modelo epistêmico fundado na preeminência da Ideia”¹⁰⁹, no qual a verdade é depurada do meio sensível (das imagens, dos fenômenos) para tão logo ser formulada na linguagem (matemática, verbal), o atlas impõem uma espécie de retórica das imagens, na qual tais paradigmas – o estético e o epistêmico – se imbricam e se desenvolvem numa gramática própria, desejosamente lacunar e ambivalente, cuja síntese pode ser assim expressa: “Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem”¹¹⁰.

¹⁰⁵ Id. – grifos do autor

¹⁰⁶ O “Itinerário para a melancolia contemporânea”, elaborado pelo coletivo “Os Espacialistas”, e por eles chamado em “planisfério literário”, pode ser aproximado aos dois quadros elaborados por James Joyce para a compreensão de seu *Ulysses*. Caetano Galindo os comenta, explicando que Joyce produziu “um (o mais conhecido) em 1920, para seu amigo Carlo Linati, e outro, em 1921, para Stuart Gilbert [...]. Existem variações entre os esquemas [...] que, de saída, parecem refletir as diferentes finalidades dos dois quadros. Para Gilbert, Joyce elaborou uma tabela muito enxuta, com poucas colunas e telegraficamente resolvida [...] para um colega. [...] O esquema de Linati, por sua vez, é muita mais *didático* e expansivo. Feito para um leitor, ele se estende mais e dá mais dados para guiar uma interpretação”. Cf. GALINDO, Eduardo W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.31-32.

¹⁰⁷ Id. – grifos do autor

¹⁰⁸ Id. – grifos do autor

¹⁰⁹ *Ibid.* p.11-12

¹¹⁰ *Ibid.* p.12

O “planisfério literário” de *Uma Viagem à Índia* possui uma dupla força retórica enquanto discurso verbo-imagético, ou seja, enquanto compreendido como um “atlas”, mais ou menos aos moldes daquilo que delinea Didi-Huberman. A primeira destas forças parte de uma constatação evidente: a de que o “planisfério” já é imagem em sua própria constituição: retas a ordenar letras e números, formando um plano; linhas que descendem dos números da reta horizontal, estendendo-se até determinado ponto, compreendido por alguma letra na reta vertical e delimitado por um pequeno círculo negro; palavras que preenchem o plano à altura deste círculo. A segunda força que do “planisfério” se desprende é aquela que diz respeito às palavras que o povoam, e que, sob a ação do leitor ativo, estabelecem uma profunda relação com o imagético e com a produção de novos atlas, íntimos, efetivados pelo ato da leitura. Vale lembrar que o “planisfério literário” é composto por trezentas e oitenta e sete entradas, com o predomínio absoluto de substantivos (trezentos e sessenta e sete), alguns verbos (dezoito), que, no contexto, podem ser substantivados, e dois adjetivos que também podem sofrer o mesmo efeito de substantivação. Várias expressões reincidem em posições diferentes do planisfério, tais como: “natureza” (cinco vezes), “tédio” (cinco vezes), “amor” (quatro vezes), “corpo” (quatro vezes) e “progresso” (quatro vezes). Dos trezentos e oitenta e sete substantivos e/ou palavras substantivadas, predominam os abstratos¹¹¹, constatação que permite a retomada da expressão de Michel Onfray, “geografia sentimental”¹¹², para a compreensão do efeito produzido pelo artifício cartográfico em questão.

A ideia de uma “geografia sentimental”, evocada pelo teórico francês em sua *Teoria da viagem*, acolhe a formatação deste “atlas” repleto de expressões abstratas a remeter o leitor a “pontos”/“lugares” do corpo versificado do texto, ou seja, a poemas específicos, como se eles fossem a imagem (a face visual) da expressão verbal disposta no mecanismo remissivo constituído pela cartografia. A disposição das trezentas e oitenta e sete “abstrações” pelo planisfério produz o “itinerário” íntimo – “sentimental” – com o qual o leitor há de trafegar pelos mil cento e dois “poemas” (são mil cento e duas estrofes) de *Uma Viagem à Índia*. Evidentemente, a re-elaboração da imagem evocada por cada termo, e da imagem produzida pela leitura de cada poema, será igualmente íntima e pessoal, reservada a cada leitor. Há, assim, a constituição de um hipertexto, repleto de *hyperlinks* “abstratos” responsáveis por um movimento íntimo e sentimental, uma

¹¹¹ nota sobre substantivos abstratos...

¹¹² Cf. ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*; trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.52.

verdadeira viagem pelas páginas da “melancolia contemporânea”. Daí advém a potência “impura” que Didi-Huberman atribui aos atlas: impureza epistêmica e impureza estética, o abandono dos “axiomas definitivos”¹¹³ que permite ao atlas corresponder “a uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e a uma estética exposta ao perigo da disparidade”¹¹⁴, constituindo “uma ferramenta, não do esgotamento das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda”¹¹⁵, cujo “motor” é a própria imaginação.

Aby Warburg, com seu *Atlas mnemósine*, é o incontornável representante desta forma de saber que se monta sobre a prancha (sobre a mesa), “suporte de trabalho que pode ser continuamente retomado, modificado, senão mesmo recomeçado”¹¹⁶, – em oposição ao quadro, “inscrição [...] de uma obra que se pretende definitiva perante a história”¹¹⁷. Didi-Huberman afirma ser “surpreendente” o fato de que Michael Foucault “tenha <<enquadrado>> amiúde as suas análises epistemológicas com <<imagens>> estratégicas retiradas à história da pintura e da literatura”¹¹⁸, citando importantes exemplos, tais como “As Regentes”, de Frans Hals, a começar a *História da Loucura*, e “As Meninas”, de Diego Velázquez, a começar *As Palavras e as Coisas*. Sobre essa obra de Foucault, lembra Didi-Huberman que, “embora Cervantes abra o capítulo [...] dedicado à <<representação clássica>>, será noutro autor hispânico [...] que Foucault situará o <<local de nascimento>> da sua empresa arqueológica e crítica”¹¹⁹, a saber, Jorge Luis Borges. Citando célebres contos de Borges, tais como “O Aleph” e “O Zahir”, e também o comentário de Foucault sobre “El idioma analítico de John Wikins” em *As Palavras e as Coisas*, Didi-Huberman constata que Borges seria “um mestre [...] na arte de inventar objetos que sejam tanto jogos como mesas onde a proliferação de espaços e de tempos seja logo recolhida, mas para melhor se redifracar, se refragmentar até o infinito”¹²⁰.

As pranchas literárias de Borges, a “mesa” na qual ele elabora as suas “montagens” é denominada por Foucault de “atlas do impossível”, conforme lembra

¹¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história 3*; trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013, p.13.

¹¹⁴ Id.

¹¹⁵ Id.

¹¹⁶ Ibid. p.18

¹¹⁷ Id.

¹¹⁸ Ibid. p.56

¹¹⁹ Ibid. p.57

¹²⁰ Ibid. p.66

Didi-Huberman, para quem tais “invenções borgesianas” permitiriam a compreensão do conceito de “heterotopia”. Tal conceito, sintetizado por Didi-Huberman enquanto

espaços de crise e de desvio, ordenações concretas de lugares incompatíveis e tempos heterogêneos, dispositivos socialmente isolados mas facilmente <<penetráveis>> e, por fim *máquinas concretas de imaginação* cujo papel <<é o de criar um espaço de ilusão que denuncia, como mais ilusório ainda, o espaço real, todas as colocações no interior das quais a vida humana está compartimentada>> (p.62-63 / Foucault apud Didi-H.)

é bastante caro ao seu argumento, a saber, aquele que percebe no mecanismo de montagem do atlas, na disposição das imagens pictóricas e/ou verbais sobre a mesa/prancha um movimento aberto, criativo, imaginativo e jamais pré-determinado e/ou acabado – de fato, uma “iconologia dos intervalos” (p.63), cujos representantes maiores seriam Aby Warburg e Jorge Luis Borges – esteira na qual, suponho, Tavares também se insere. Logo,

as heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a “sintaxe”, e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz “manter em conjunto” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.¹²¹

Nesse sentido, o “planisfério literário” desenvolvido pelos “Espacialistas” para *Uma Viagem à Índia* corresponde a um tipo de atlas em que cada termo remete o leitor a uma imagem formulada no corpo narrativo do texto, que, devido a este movimento de leitura, estilhaça-se em centenas de partículas líricas que, em relação com a narrativa, produzem novas imagens severamente contaminadas pelo íntimo de cada um dos leitores, cumprindo a função de “máquina de imaginação”. Como exemplo, seleciono um termo do “planisfério” para analisar, perscrutando os poemas por ele remetidos aos longo os cantos. Tal termo é “amor”. A expressão aparece quatro vezes no “planisfério literário”, remetendo o leitor para pontos diversos do texto, produzindo diferentes imagens acerca do tema. O exercício que pretendo realizar é o de mapear as estrofes de *Uma Viagem à Índia* correspondentes ao “amor”, e colocá-las lado a lado com as estrofes, de mesma posição, de *Os Lusíadas*, apontando para a metamorfose ocorrida no sentido do próprio termo, em relação à imagem que se produz em cada uma das ocorrências no texto de Tavares, e a diferença que há nestas imagens em relação àquelas do texto de Camões, considerando ser possível utilizar o “itinerário da melancolia contemporânea” para também o ler.

¹²¹ Ibid. p.61

Eis as incidências da expressão “amor”, em suas aparições nos (1) c.II/e.36 e e.37, (2) c.III/e.120 à e.126, (3) c.V/e.51 à e.54, (4) c.IX/e.32 e e.33, transcritas no quadro abaixo – nas incidências em que a expressão, de acordo com o planisfério, abarca mais de uma estrofe, optei por reproduzir apenas um ou duas, por conta da longa extensão que tais reproduções, na íntegra, significariam:

AMOR		
(1) c. II/ e.36 e e.37	36 Havendo deusa do Amor, saberá ela escrever versos delicados e pessoais? Ou tudo fará industrialmente, atirando paixões súbitas sobre a multidão como se atira água para acalmar a população descontente com o aumento do preço do pão e dos tecidos? Ou, pior ainda, atirá-la, por interposta pessoa, setas pacíficas, como antes se atirava azeite quente sobre os exércitos que tentavam conquistar o castelo, provocando queimaduras graves e desistências súbitas?	36 Os crespos fios de ouro se esparziam Pelo colo que a neve escurecia; Andando, as lácteas tetas lhe tremiam, Com quem Amor brincava, e não se via; Da alva petrina flamas lhe saíam, Onde o <i>minino</i> as almas acendia. <i>Polas</i> lisas colunas lhe trepavam Desejos, que como hera se enrolavam.
(2) c.III/ e.120 à e.126	120 Um homem apaixonado é um excesso de concentração – como um barco onde a carga foi toda colocada num único lado. Porém, os barcos com um lado obsessivo vão ao fundo. 124 E basta – disse Bloom. Começarás a perceber agora por que razão estou em viagem e o que procuro: procuro uma mulher porque quero esquecer outra. Eu amava uma mulher chamada Mary – disse Bloom ao parisiense Jean M – e o meu próprio pai mandou matá-la. Eis a minha história. Síntese, síntese. E eis tudo. 125 Os homens e as suas indústrias poluem os rios, o mar, o ar que já escurece por cima das cidades e a terra, as montanhas, a grande floresta. Dos quatro elementos antigos – não sei se já reparou –, o homem só é incapaz de poluir o fogo. O fogo terá um mistério, certamente.	119 Tu, só tu, puro amor, com força crua, Que os corações humanos tanto obriga, Deste causa à molesta morte sua, Como se fora pérfida inimiga. Se dizem, fero amor, que a sede tua Nem com lágrimas tristes se mitiga, É porque queres, áspero e tirano, Tuas aras banhar em sangue humano. 123 Tirar Inês ao mundo determina, Por lhe tirar o filho que tem preso, Crendo <i>co</i> sangue só da morte <i>indina</i> Matar do firme amor o fogo aceso. [...] 124 Traziam-na os horríficos algozes Ante o rei, já movido a piedade; Mas o povo, com falsas e ferozes Razões, à morte crua o persuade. Ela, com tristes e piedosas vozes, Saídas só da mágoa e saudade Do seu Príncipe e filhos, que deixava, Que mais que a própria morte a magoava.
(3) c.V/ e.51 à e.54	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 nua habilidade técnica. Bloom, por exemplo, está excitado – mas não se lembra porquê 52 E os poetas desapareceram. De facto, o que alguém quis dizer, e tinha razão, foi que a poesia limpa e belíssima é inacessível depois do que os homens fizeram a outros homens no século XX. É um facto, as palavras delicadas são inaceitáveis. Mas não esquecer o resto. Apesar de tudo, bater dói mais do que dizer que se vai bater.	52 Amores da alta esposa de Peleu Me fizera tomar tamanha empresa. Todas as Deusas desprezei do Céu, Só <i>por</i> amar das Águas a Princesa. Um dia a vi, <i>co</i> as filhas de Nereu, Sair nua na praia: e logo presa A vontade <i>sinti</i> , de tal maneira, Que inda não sinto cousa que mais queira. 53 Como fosse <i>impossibil</i> alcançá-la, <i>Pola</i> grandeza feia de meu gesto, Determinei por armas de tomá-la, E a Dóris este caso manifesto. De medo a Deusa então por <i>mi</i> lhe fala;

		Mas ela, <i>cum fermoso</i> riso honesto, Respondeu: “Qual será o amor bastante De ninfa, que sustente o dum Gigante?”
(4) c.IX/ e.32 e e.33	32 Jean M corre, organiza, pensa: na sua cabeça vê um filme. A única velharia que chegou intacta ao estúpido século XXI é o amor. A população é dispensada de se dirigir a um centro que entregue intacto o instinto amoroso, pois recebe-se essa coisa obscura logo ao nascer e morre-se com ela. O amor como coisa obscura que afina os dias. Eis Jean M, livre, apressado, e quase em pontas dos pés.	32 Alguns exercitando a mão andavam Nos duros corações da plebe <i>ruda</i> ; Crebros suspiros pelo ar soavam Dos que feridos vão da seta aguda. <i>Fermosas</i> Ninfas são as que curavam As chagas recebidas, cuja ajuda Não somente dá vida aos mal feridos, Mas põe em vida os <i>inda</i> não nascidos. 33 <i>Fermosas</i> são <i>alguas</i> e outras feias, Segundo a qualidade for das chagas, Que o veneno espalhado pelas veias Curam-no às vezes ásperas triagas. Alguns ficam ligados em cadeias Por palavras <i>sutis</i> de sábias magas. Isto acontece às vezes quando as setas Acertam de levar ervas secretas.
	<i>Uma Viagem à Índia</i>	<i>Os Lusíadas</i>

A primeira aparição da palavra “amor” no planisfério literário – referência ao canto II, estrofes trinta e seis e trinta e sete – instaura, ironicamente, uma dúvida: há deusa do amor? Tal dúvida dialoga com o trecho correspondente no texto camoninano, a expressar uma certeza: há deusa do amor! O sujeito poético tavariano, após o verbo que encarna tal dúvida, “havendo”, questionará o modo como essa tal “deusa do Amor” há de agir no presente, se “escrevendo versos delicados e pessoais”, numa alusão romântica dissociada da vida contemporânea, ou “industrialmente”, atendendo ao desejo instantâneo de consumo que marca a vida atual. A tônica desta face do amor nesta primeira prancha do atlas (primeiro caminho para o “amor” no itinerário da melancolia contemporânea) é o desejo. No texto camoniano se verifica a sensual descrição de Vênus, arrematada na estrofe pelos dois últimos versos nos quais a imagem produzida é extremamente sensual: o desejo cobrindo uma coluna tal como a hera nela se enrola e lhe cobre, penetrando-lhe a superfície, erigindo-se enquanto natureza voraz, crescendo vivamente enquanto lhe toma conta. Em Tavares, dirimida a dúvida retórica assentada pelo verbo inicial do poema (a deusa do amor, agora, de fato fará tudo industrialmente), o desejo recairá sobre a multidão, em vez do indivíduo. Multidão esta que é população descontente com os preços, que é exércitos a conquistar o castelo, alusões metonímicas que me parecem tecer uma imagem adequada do que é a vida do homem urbano no presente.

Depois do amor investido de desejo, a segunda aparição do termo o converte em catástrofe. A imagem inicial do poema é a do um barco que naufraga devido à carga que se concentra toda de um único lado: o amor, tal como uma carga excessiva e de articulação

imponderável no homem, pode destruí-lo. O poema correspondente em *Os Lusíadas* encarna perfeitamente a ideia de catástrofe. O amor é definido como a moléstia do coração que leva à morte tal como uma pérfida inimiga; áspero e tirano, tamanha é sua sede que nem tristes lágrimas hão de saciá-la, mas apenas o sangue humano. As tragédias de Mary e de Inês se encontram na sequência dos poemas: aquela, catástrofe de foro estritamente íntimo, pois restrita a uma mulher qualquer que ama um homem qualquer, Bloom, apenas mais um homem com a infeliz sorte de o pai ser um assassino; esta, catástrofe que transcendendo às relações privadas transbordando à alcova real e se inserindo na memória coletiva de uma nação. Em ambos os poemas há esse câmbio entre a catástrofe pessoal e coletiva. Em Tavares, o sujeito poético retoma a imagem da população urbana, industrial, numa alusão ao homem do presente e sua capacidade, sobretudo, de poluir; em Camões, é o povo “com falsas e ferozes razões” que clama ao rei “já movido a piedade” e “à morte crua o persuade”, levando-o a ordenar o assassinato de Inês. Para o sujeito poético de Tavares, de todos os elementos da natureza passíveis de serem contaminados pelo homem, o fogo é o único indelével a tais ações, constituindo-se enquanto “mistério”. Impossível, neste momento, não recordar o famoso soneto de Camões cujo primeiro verso associa justamente o amor ao fogo, e, ao final de sua cadeia de antíteses, sintetiza o amor como aquilo que é avesso a si mesmo, contrário à amizade e afeito à turbulência, ao trágico que toca as vidas de Mary e de Inês.

A terceira ocorrência da expressão “amor” no planisfério literário de *Uma Viagem à Índia* é extremamente interessante por conter uma discussão metaliterária que, a princípio, parece dialogar pouco com o poema correspondente em *Os Lusíadas*. O sujeito poético de Tavares começa por destacar o decalque entre as aspirações românticas demonstradas pela literatura, “o amor que se expressa melhor colocado em envelopes”, e o amor disseminado na vida real dos homens. Em um momento em que vida aspira ao máximo de precisão técnica, o amor, “corpo a corpo”, requer habilidade e bom desempenho para o seu pleno exercício. A excitação vale por si mesma, não importando o porquê, no momento em que “os poetas desapareceram” e que a “poesia limpa e belíssima é inacessível”, sucedendo às barbáries do século XX. O amor, assim, é apenas i-rralidade: parece-me recair sobre esse hífen (ao mesmo tempo, lacuna e ligação) as questões de trata o sujeito poético, segregando duas nuances da ação humana, uma encampada pela ficção (“dizer que se vai bater”), e outra pela realidade (de fato, “bater”). O que dói mais? O sujeito poético de Tavares é inequívoco: bater, em realidade objetiva, dói mais. No entanto, o amor e suas dores, tais como o do próprio Bloom, apenas podem

ser elaboradas pela verve poético-ficcional tal como ocorre neste poema analisado (movimento duplamente metaliterário), ou como se dá com o Gigante Adamastor, cujo amor por Tétis é fundado na i-rrealidade: o pobre gigante, por um amor obcecado, declara guerra, luta contra os deuses, alucina e beija uma montanha como se fosse a amada, e, em resposta ao seu delírio irreal, Dorís, objetiva e racional, interpela-lhe: “Qual será o amor bastante / De ninfa, que sustente o dum gigante?”. A resposta a que o leitor é impelido a chegar é a de que não há amor de ninfa o suficiente para sustentar o platônico amor de um monstro.

Em sua quarta e última ocorrência, o “amor” se converte em “memória”. A questão metaliterária discutida anteriormente, com sua problematização acerca do trânsito entre vida real e vida ficcional, agora parece refletir sobre a história e afirmar que os temas que ocuparam e perturbaram a mentalidade dos poetas do passado ainda povoam as páginas dos poetas do presente, a despeito das peculiaridades que tais temas, hoje, exigem (como acontece, justamente, com o “amor”). No primeiro verso do poema, o sujeito poético taviariano afirma que a personagem Jean M, “na sua cabeça, vê um filme”. A ideia de um filme como duração de algo que se estende pelo tempo, do passado ao presente, tal como acontece com o “amor”, uma “velharia” que chega “intacta ao estúpido século XXI”; um filme no qual a imagem que se emoldura pela tela é de uma “coisa obscura” com a qual o homem nasce e morre, que atravessa os dias, enfim. A ação de Cupido, em *Os Lusíadas*, parece funcionar semelhante ao filme que passa pela cabeça da personagem de Tavares: aqueles que foram feridos pelas suas setas eram, pelas Ninfas, curados. No entanto, tais Ninfas não apenas davam vida “aos mal feridos”, mas também punham em vida “os *inda* não nascidos”. Se, no poema de Tavares, há a operação de memória através do filme visto pela personagem Jean M, no qual se percebe o amor emergindo do passado histórico (*Os Lusíadas* certamente são um ponto importante desse passado) até o presente narrativo (o século XXI), no poema de Camões, a ação de Cupido, com suas setas envenenadas, e das Ninfas, com seus especiais cuidados aos feridos, estabelecem o deslocamento do “amor” no caminho do presente narrativo (a epopeia renascentista) até um futuro insondado pelo sujeito poético (cujo ponto de chegada pode ser inferido enquanto constituindo o presente, marcado pelo próprio texto de Tavares). O “amor” trafega pelas duas pontas da história: memória de um futuro profetizado, memória de um passado ficcionalizado.

Assim, a partir das incidências da expressão “amor” no planisfério literário de *Uma Viagem à Índia*, considerando-as em paralelo com as estrofes de mesma posição na

epopeia camoniana, formulo meu atlas íntimo, meu “itinerário” de leitura de *Os Lusíadas*, evidentemente circunscrito apenas aos trechos que correspondem a análise anterior, e que expresso rudimentarmente pela tabela abaixo:

Expressão depreendida a partir da expressão “amor”	Poema (estrofe) de <i>Os Lusíadas</i>	Posição em <i>Os Lusíadas</i>
DESEJO	Os crespos fios de ouro se esparziam Pelo colo que a neve escurecia; Andando, as lácteas tetas lhe tremiam, Com quem Amor brincava, e não se via; Da alva petrina flamas lhe saíam, Onde o <i>minino</i> as almas acendia. <i>Polas</i> lisas colunas lhe trepavam Desejos, que como hera se enrolavam.	c.II/e.36
CATÁSTROFE	Tu, só tu, puro amor, com força crua, Que os corações humanos tanto obriga, Deste causa à molesta morte sua, Como se fora pérfida inimiga. Se dizem, fero amor, que a sede tua Nem com lágrimas tristes se mitiga, É porque queres, áspero e tirano, Tuas aras banhar em sangue humano.	c.III/e.119
I-RREALIDADE	Como fosse <i>impossibil</i> alcançá-la, <i>Pola</i> grandeza feia de meu gesto, Determinei por armas de tomá-la, E a Dóris este caso manifesto. De medo a Deusa então por <i>mi</i> lhe fala; Mas ela, <i>cum fermoso</i> riso honesto, Respondeu: “Qual será o amor bastante De ninfa, que sustente o dum Gigante?”	c.V/e.53
MEMÓRIA	Alguns exercitando a mão andavam Nos duros corações da plebe <i>ruda</i> ; Crebros suspiros pelo ar soavam Dos que feridos vão da seta aguda. <i>Fermosas</i> Ninfas são as que curavam As chagas recebidas, cuja ajuda Não somente dá vida aos mal feridos, Mas põe em vida os <i>inda</i> não nascidos.	c.IX/e.32

Creio que esse exercício de leitura comparada, operado pelo “Atlas” subjetivo – o planisfério literário – de *Uma Viagem à Índia*, considerado como chave hipertextual para a entrada na epopeia camoniana, poderia ser executado com todos os seus trezentos e oitenta e sete termos, produzindo, conseqüentemente, um atlas próprio de cada leitor aplicável à leitura de *Os Lusíadas*. O dispositivo paratático trazido por Tavares em sua obra, se utilizado enquanto catalizador dos temas que emanam do texto camoniano, permite ao leitor não se contentar apenas em ter sob suas mãos uma (anti)epopeia (no caso, *Uma viagem à Índia*) que subverte os discursos épicos clássico, renascentista e moderno (como será argumentado no capítulo seguinte) em sua feitura discursiva corrosiva e em sua temática irônica, mas também em ter um instrumento de leitura – um mapa, um “itinerário” – que possibilita a produção de novos instrumentos de

compreensão – novos “itinerários” – por parte do leitor, revitalizando subversivamente o texto camoniano e permitindo a sobrevivência de um tipo de discurso, o épico, no contemporâneo, porém, agora, a serviço de uma literatura – e de uma leitura que não se quer totalizante – menor.

CAPÍTULO 4

A épica sobrevive ao mar(asm) contemporâneo

4.1 A asfixia da matéria no discurso épico hoje: o modelo desencarnado



Richard Wagner, no prelúdio para *Melancholia*, de Lars Von Trier

Seguindo a indicação de Eduardo Lourenço no prefácio à edição brasileira de *Uma Viagem à Índia*, comentado no primeiro capítulo, uma das problematizações que se impõem à leitura da obra de Tavares é certamente aquela que concerne a sua forma. Relembrando as palavras do crítico para qualificar o texto de Tavares, *Uma Viagem à Índia* seria um “prosaico poema, antipoema e hiper-poema”¹. Interessante percebermos que Lourenço não interpõe a conjunção “ou” para conectar as categorias com as quais pretende qualificar o texto, mas sim um “e” que as agrega na designação de um texto que oscila entre a forma, precariamente definida, de um “romance-poema” / “poema-romance”. Nesta relação entre poema e ficção, entre verso e prosa, é notável o fato de que há muito mais intersecções do que oposições entre tais elementos, e de que é a poesia o fator máximo de conjunção entre todos eles.

Anazildo Vasconcelos da Silva em seu estudo sobre a *Semiotização Épica do Discurso*², estabelece uma distinção que me parece fundamental para a análise da obra de Tavares. Nele, o autor contraria a ideia clássica dos gêneros – no caso, o gênero épico/a épica, objeto do estudo – para argumentar em favor daquilo que qualifica como “discurso épico”, ou seja, a possibilidade de desvincular este tipo de discurso da matéria que tradicionalmente engendra, a “matéria épica”. Para o autor, a “teorização clássica do gênero épico” produz a “falsa impressão de que o épico, prendendo-se a uma época fechada, em que a problemática existencial do homem se coadunava com a epicidade, é

¹ LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem no coração do caos. In.: TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, p.9.

² SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

incompatível com a modernidade”³, de tal modo que “o acompanhamento crítico da evolução épica cobre apenas o percurso que vem do classicismo greco-romano até o renascimento”⁴, ou seja, “*Os Lusíadas*, de Camões, seriam a última obra a merecer a denominação de epopeia”⁵.

A formulação aristotélica do gênero épico contida na *Poética*, que embasa as análises de importantes teóricos modernos, dentre os quais Emil Staiger, foi elaborada “a partir de um *corpus* específico, a produção grega”, constituindo-se como uma “proposta crítica”, cuja “validade” está “limitada à produção épica clássica”⁶. Ou seja, a epopeia clássica seria, então, não o modelo absoluto de discurso épico, mas apenas uma das suas manifestações, de modo que aplicar tudo aquilo que Aristóteles afirma sobre a epopeia grega a produções de outras épocas constituiria “um equívoco”, e “implicaria o reconhecimento do esgotamento do discurso épico na Antiguidade, com a rejeição de suas outras possíveis manifestações”⁷.

Embora haja na poética de Aristóteles “postulados teóricos autênticos que, como tal, extrapolam a manifestação grega e permanecem atuais, como o da natureza mimética da arte”⁸, é circunscrevendo as análises do filósofo grego acerca do épico no campo da crítica e não no campo da teoria que Silva desenvolve suas ideias sobre a natureza da matéria épica, encarando o épico como um “discurso” que se desdobra em diferentes manifestações, e não como um gênero literário. Tais manifestações do discurso épico são exemplificados através de Homero, representando a manifestação épica na Antiguidade; Camões, representando a manifestação do mesmo discurso épico, mas contaminado por uma concepção literária renascentista; e Fernando Pessoa, em *Mensagem*, em uma manifestação também deste mesmo discurso, mas já contaminada por uma concepção literária moderna da epopeia⁹. Nessa direção, se poderia supor que a intervenção de Tavares na produção literária contemporânea pode representar uma manifestação pós-moderna do discurso épico, caracterizado por uma força profanadora a atuar sobre as demais concepções deste mesmo discurso (a clássica, a renascentista e a moderna) das quais é herdeiro, com elas estabelecendo empréstimos, valendo-se de apropriações e construindo um discurso que, sobretudo, subverte-lhes e lhes revitaliza.

³ Ibid. p.9

⁴ Id.

⁵ Id.

⁶ Id.

⁷ Ibid. p.10

⁸ Id.

⁹ Ibid. p.11

A epopeia, enquanto narrativa, contém os seus elementos característicos: “o personagem, o espaço e o acontecimento, que, cosidos pelo mesmo fio [...], constituem um universo sógnico definido”¹⁰. No entanto, distingue-se da narrativa de ficção em prosa “por se organizar em cantos, utiliza[r] o verso como unidade, explora[r] o ritmo e os recursos sonoros”¹¹. A narrativa de ficção prosaica, muito embora estructure uma proposição de realidade, não está comprometida com nenhuma realidade “objetiva”. Porém, a narrativa épica

não se contenta em estruturar uma proposição de realidade ficcional, ela quer a proposição de realidade mesma, daí buscar o apoio do histórico e do mítico, polos de articulação da realidade objetiva. Essa determinação da narrativa épica, em estruturar a própria proposição de realidade, decorre da natureza da matéria épica, que se nutre do real e do mito. A matéria épica se constitui a partir de um fato histórico que, por sua desproporção e grandiosidade, ultrapassa o limite da realidade, e se insere no âmbito do mito.¹²

Ou seja: a matéria épica é a fusão de duas dimensões – a histórica e a mítica. Ela se forma através do tempo, oferecendo-se ao poeta/narrador que a converte em epopeia, ou lhe dá outro tratamento literário. Assim, a matéria épica e a epopeia em si não se confundem. Enquanto “a matéria épica é uma formação do processo de realidade, [...] a epopeia é uma realização literária específica”¹³ desta matéria, que poderia ser realizada de uma outra maneira, seja “romanescamente, ou dramaticamente, ou até mesmo nunca receber um tratamento literário”¹⁴.

As duas dimensões da matéria épica – a do real e a do mito –, refletem-se nos dois planos da epopeia, quando manifestação desta matéria – o plano histórico (real) e o plano maravilhoso (mito). A interação entre esses dois planos produz a condição necessária para a caracterização épica do relato e do herói¹⁵, de modo que “o relato histórico precisa inserir-se no maravilhoso para converter-se em relato épico, e o personagem histórico, agenciador da dimensão real, precisa pisar o solo do maravilhoso, que lhe dará a existência mítica indispensável à condição de herói”¹⁶. O herói épico adquire uma “dupla existência” no agenciamento que realiza destas duas dimensões (real e mítica), encarnando tanto uma possível existência histórica quanto uma inequívoca existência

¹⁰ Ibid. p.12

¹¹ Id.

¹² Ibid. p.13

¹³ Ibid. p.14

¹⁴ Id.

¹⁵ Ibid. p.14-15

¹⁶ Ibid. p.15

ficcional, na qual transcenderá à condição “mortal” inerente à realidade objetiva para “ganhar uma existência mítica”¹⁷.

Silva, para analisar o modelo épico clássico, parte dos *Conceitos Fundamentais da Poética*, de Emil Staiger, criticando-o em seu objetivo de alcançar a essência épica tendo por base “os elementos estruturais da epopeia clássica, [que] devidamente conjugados, [definiriam] o fenômeno épico em si”¹⁸. Para Staiger, o distanciamento entre o “eu” e o “mundo” gera, na epopeia, a sua característica essencial, a “apresentação”. E, em função deste “distanciamento”, que “o narrador se coloca diante da matéria narrada numa *situação de confronto*”¹⁹, decorre os demais elementos que Staiger elenca para definir o processo épico: “o passado, a memória, o uso da 3ª pessoa, o desenrolar progressivo, a grandiloquência, a inalterabilidade de ânimo, a uniformidade métrica e a autonomia das partes”²⁰. Para o pesquisador brasileiro,

esses elementos, devidamente inter-relacionados, definem o modelo épico clássico, ou seja, uma manifestação do discurso épico na antiguidade, segundo uma concepção literária clássica, mas não o processo épico em si, como quer Staiger. E assim mesmo, para converter a estruturação do relato numa dimensão específica do discurso épico, carece de uma dimensão teórica unificadora, já que os elementos apontados não são de exclusividade épica, mas integrantes da narrativa de um modo geral, épica ou não.²¹

Uma distinção importante realizada por Anazildo Vasconcelos da Silva é a de que, “ao contrário do ficcionista e do poeta lírico, que elaboram a matéria ficcional e poemática, respectivamente, o poeta/narrador épico recebe a matéria épica já pronta, o que impede sua participação” na confecção desta matéria²². O épico advém, portanto, de um fato histórico que, exposto à passagem do tempo, é “desrealizado” pela “aderência mítica” que incorpora, oferecendo-se “pronto” para poeta enquanto matéria a ser trabalhada na epopeia, uma das possíveis formulações literárias em que pode resultar. E desta “desrealização” do evento histórico advém a impossibilidade de a narração emergir de dentro do relato, em primeira pessoa, afinal “se o herói narrasse seus feitos, ele mesmo, estira escrevendo suas memórias”²³. Assim, “a *inalterabilidade de ânimo* resulta da não participação do poeta/narrador na matéria narrada”²⁴, o que, no modelo épico clássico,

¹⁷ Id.

¹⁸ Ibid. p.17

¹⁹ Id. – grifos do autor

²⁰ Id.

²¹ Id.

²² SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984, p.17-18.

²³ Ibid. p.18

²⁴ Ibid. p.19 – grifos do autor

favorece “a manutenção do ritmo, ou seja, a *uniformidade métrica*”²⁵ característica de sua expressão formal.

O modelo épico renascentista, expresso, sobretudo, pelas obras de Dante e de Camões e pelos poemas narrativos medievais, tem, para além dos elementos em comum com a epopeia clássica, características que o tornam também uma manifestação particular da matéria épica. Anazaildo Vasconcelos da Silva, tomando por base *Os Lusíadas*, constata, já na proposição do poema, citando a terceira estrofe do primeiro canto, que “o poeta/narrador expressa a consciência de uma nova manifestação épica”²⁶, a estruturar uma nova conformação da realidade e uma nova concepção literária. Na invocação do poema (quarta e quinta estrofes do primeiro canto), “o poeta/narrador volta a explicar a certeza de estar fazendo uma epopeia, porém com outra concepção literária, que não permitirá jamais ser confundida com a concepção clássica”²⁷. O pesquisador chama a atenção para os quatro planos narrativos que se inter-relacionam em *Os Lusíadas* para compor os planos estruturais característicos da epopeia (o histórico e o maravilhoso): a viagem de Vasco da Gama, a mitologia pagã clássica, a História de Portugal e as digressões do poeta/narrador²⁸. Como se sabe, o relato começa com a viagem de Vasco da Gama já em curso pelo Oceano Índico, e é na chegada a Melinde que o navegador relata ao rei a História de Portugal, bem como o início de sua aventura marítima, inserindo-a também como um feito histórico português.

Uma importante característica do modelo épico renascentista é a função dos “episódios líricos”. Enquanto no modelo épico clássico é pela grandiloquência que os fatos históricos se convertem no fantástico, em *Os Lusíadas* são eles, os episódios líricos, que desempenham este papel, “é através deles que o personagem ingressa no maravilhoso, torna[ndo]-se agenciador da dimensão mítica, e alça[ndo]-se à categoria de herói”²⁹. Assim, “participando direta e indiretamente do mundo narrado, elaborando a matéria poemática, o poeta/narrador não poderá manter o mesmo estado de espírito do princípio ao fim do relato. A inalterabilidade de ânimo é assim rompida pela participação do poeta/narrador no mundo narrado”³⁰.

²⁵ Id. – grifos do autor

²⁶ Ibid. p.21

²⁷ Id.

²⁸ Ibid. p.22

²⁹ Ibid. p.25

³⁰ Id.

Anazildo Vasconcelos da Silva refuta a ideia, encontrada em pensadores fundamentais como Lukács e Bakhtin, de que “o romance daria continuidade natural à epopeia”³¹, ressaltando a “consciência lírica” inerente às manifestações do discurso épico e “decisiva” para sua caracterização³², como se constata na argumentação do autor a respeito da épica renascentista e, de modo mais acentuado, em relação ao discurso épico moderno. Neste tipo de discurso épico, a distinção em relação aos modelos clássico e renascentista é “o centramento do relato na dimensão mítica da matéria épica, levando a epopeia moderna a estruturar-se a partir do maravilhoso. Nos *modelos épicos clássico e renascentista*, o relato está centrado na dimensão real da matéria épica, daí a estruturação a partir do plano histórico”³³, neles verificada. Em tais modelos, “o herói aparece, inicialmente, na sua condição histórica, como agenciador da dimensão real, e caminha do histórico para o maravilhoso, a fim de agenciar a dimensão mítica que legitimará sua heroicidade”³⁴.

Já no modelo épico moderno, “o herói aparece inicialmente na sua dimensão mítica [...] e caminha do plano maravilhoso para o histórico, a fim de agenciar a dimensão real, o que legitimará sua heroicidade”³⁵. Logo, há uma inversão no processo de constituição do herói nos modelos clássico e renascentista e no modelo moderno: naqueles, o herói se faz “pela conquista de uma existência mítica, desrealizadora de sua condição histórica”³⁶, enquanto neste, faz-se “pela conquista de uma existência histórica, realizadora da sua condição mítica”³⁷. Ainda, no modelo épico moderno, o relato, por estar “centrado na dimensão mítica da matéria épica, [...] liberta-se do tempo histórico e o personagem de sua condição histórica, tornando possível a utilização do presente e o uso da primeira pessoa”³⁸. A narrativa épica moderna denuncia o rompimento da relação do homem com a realidade objetiva, este esvaziamento com a perda da imagem do mundo através de seu centramento na dimensão mítica e de sua estruturação que parte do maravilhoso para o histórico: “antes, a imagem de mundo preenchida levava o herói a ultrapassar a realidade para alcançar a condição mítica, agora, perdida a imagem de

³¹ Ibid. p.27

³² Id.

³³ Ibid. p.28 – grifos do autor

³⁴ Id.

³⁵ Id.

³⁶ Id.

³⁷ Id.

³⁸ Ibid. p.29

mundo, o herói caminha da dimensão mítica para a dimensão real, buscando uma condição histórica”³⁹.

*Mensagem*⁴⁰, de Fernando Pessoa, serve como exemplo deste discurso épico moderno. Tal obra “parte de uma estrutura mítica, que não tem uma estrutura histórica dúplice correspondente no real, para realizar historicamente nela, o presente”⁴¹: seu herói, D. Sebastião, “sustenta uma estrutura mítica elaborada, sem a estrutura histórica duplicada correspondente”⁴², ou seja, partindo desta estrutura mítica, o herói “procura alcançar a estrutura de realidade da qual é dúplice, como forma de preencher o presente historicamente esvaziado”⁴³. A obra de Pessoa possui quarenta e quatro poemas com títulos próprios, rima, métrica e estrofação variadas, divididos em três partes, a saber: “Brasão”, “Mar Portuguez” e “O Encoberto”. A primeira parte, “Brasão”, é, sobretudo, narrativa em quatro de suas cinco subdivisões: a primeira, “Os Campos”; a segunda, “Os Castellos”; a quarta, “A Coroa”; e, a quinta, “O Timbre”. Nelas, a enunciação ocorre em terceira pessoa, constituindo a narração do passado realizado, da matéria histórica. A terceira subdivisão, “As Quinas”,

são estruturas líricas de dentro do narrado, [enunciadas] em primeira pessoa, por não constituírem matéria narrativa. É que os personagens das Quinas não realizam a dimensão histórica narrável. Eles não são agenciadores da dimensão histórica, falta-lhes, portanto, a existência dupla que unge o herói épico.⁴⁴

Os personagens da primeira a quarta quina estão historicamente consumados: D. Duarte, Rei de Portugal; D. Fernando, Infante de Portugal; D. Pedro, Regente de Portugal; e, D. João, Infante de Portugal. O personagem da quinta e última quina é D. Sebastião, “agente de uma estrutura mítica para a qual não há uma estrutura de realidade correspondente historicamente realizada. Ao contrário dos outros, D. Sebastião não está historicamente consumado, o que lhe dá a possibilidade de agenciar o real”⁴⁵. Os outros personagens das quinas pertencem a um passado “concluído”, já D. Sebastião tem sua existência em aberto num presente que ainda está por se consumir, aparecendo vivo na temporalidade do mito e capaz de agir no presente da narrativa, realizando a estrutura mítica na dimensão histórica.

³⁹ Id.

⁴⁰ PESSOA, Fernando. *Mensagem*: obra poética 1; org., int. e notas Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2013. (A primeira edição da obra data de 1934)

⁴¹ Op. cit. p.40

⁴² Id.

⁴³ Id.

⁴⁴ Ibid. p.41

⁴⁵ Id.

Na segunda parte de *Mensagem*, “Mar Portuguez”, “o relato está centrado na dimensão mítica e evolui do mar desconhecido, o mar mítico anterior à navegação, para o mar conhecido, historicamente realizado”⁴⁶. Do primeiro ao décimo poema – o bastante famoso “Mar Português” –, a estrutura mítica do mar desconhecido é preenchida com a estrutura histórica correspondente, o mar conhecido. Por esses poemas transitam figuras como Bartolomeu Dias, Fernão de Magalhães e Vasco da Gama. Após a conclusão do passado histórico com a conquista do mar, celebrado pelo poema “Mar português”, segue o poema “A última nau”, a reintroduzir o herói D. Sebastião, “na condição de realizar o transcurso do passado histórico para o presente do relato. Esta última nau partiu do passado histórico, levando El-Rei D. Sebastião, e não voltou, e por não ter voltado, pode voltar agora, e realizar historicamente o presente”⁴⁷. O poema “Prece” finaliza esta parte do relato, abrindo para uma dimensão temporal, a revelar o presente histórico que deve ser elaborado para o preenchimento da estrutura mítica.

A terceira parte, “O Encoberto”, situada no presente narrativo, realiza a dimensão temporal mítica na dimensão temporal histórica, dividindo-se em três partes: “Os Symbolos”, “Os Avisos” e “Os Tempos”. O herói, D. Sebastião, faz sua viagem de retorno invertendo o trajeto do mito, “pois só percorrendo o avesso do mito, o herói pode reentrar na realidade que lhe deu origem. O percurso do mito é a partida, da terra para o mar; a inversão do percurso, operada pela narrativa, é a volta, do mar para a terra”⁴⁸, realizando a estrutura mítica numa nova dimensão temporal e espacial. Assim, “com a realização da estrutura espaço-temporal mítica na estrutura espaço-temporal da presentificação histórica, o personagem assume a condição histórica necessária para a sua heroicização”⁴⁹. D. Sebastião agencia o real com o seu retorno – nítido no último poema do livro, “Nevoeiro” –, realizando, enfim, o presente histórico como preenchimento de sua estrutura mítica inicial, “cabendo-lhe, igualmente, ao nível da narrativa, os versos dedicados ao outro herói, seu par, que abre a epopeia: Ulisses.”⁵⁰

A investigação proposta por Silva avança para os textos do final do século XX através dos estudos de outro pesquisador brasileiro, Saulo Neiva, em seu livro *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*⁵¹. Como sugere o título do livro,

⁴⁶ Ibid. p.42

⁴⁷ Ibid. p.44

⁴⁸ Ibid. p.46

⁴⁹ Ibid. 48

⁵⁰ Ibid. p.48

⁵¹ NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana, 2009.

são analisadas quatro obras contemporâneas que se aventuram pelo discurso épico⁵². Neiva contesta a tese da epopeia como uma “forma poética obsoleta” – “opinião partilhada por personalidades tão diversas e importantes quanto o filósofo Hegel ou os escritores Edgar Allan Poe e Victor Hugo”⁵³. A despeito “[da] sua extensão, [da] sua coerência interna, [da] sua dimensão narrativa – elementos [...] colocados a serviço da representação de um passado mítico e de uma identidade coletiva [...] [e que parecem condenar] essa poesia como incompatível com a nossa época”⁵⁴ –, constata que “inúmeros são os poemas narrativos longos, compostos [...] entre o século XX e este início do século XXI, que possuem ligações diretas e deliberadas com a tradição épica ocidental, [e] são apresentados como epopeias por seus autores [...] ou pelos críticos literários”⁵⁵. Assim, o autor interroga “de que maneira esses poetas adaptaram a escritura épica aos fundamentos de uma poética da ruína e do fragmentário”⁵⁶, características do presente.

Neiva critica a dialética da evolução dos gêneros e dos períodos da civilização, retomando a constatação hegeliana de que “a poesia épica e a escultura são próprias da juventude das nações, enquanto o lirismo e a pintura correspondem ao apogeu das civilizações; por fim, o drama [...] constitui a arte por excelência da época moderna”⁵⁷. Ele discute a forte influência deste aspecto do pensamento de Hegel em importantes pensadores do século XX, como Georg Lukács, em sua *Teoria do romance*, e Julia Kristeva, em *Le texte du Roman*; também lembra que escritores como Edgar Allan Poe advogaram em favor da prosa (sobretudo o conto) enquanto forma mais adequada à modernidade, duvidando do vigor de longos poemas, que, para ele, nada mais seriam, “no melhor dos casos, [do que] uma série de poemas curtos alinhavados”⁵⁸. O escritor norte-americano, entretanto, não opunha a brevidade intrínseca do conto à extensão do romance – e, sim, ao épico –, o que, para Neiva, ocorre devido “à reputação desvalorizada da

⁵² Os quatro “avatares da epopeia” analisados por Neiva são os seguintes: *Um país o coração* (1980), de Carlos Nejar; *Invenção do mar: Carmen saeculare* (1997), de Gerardo Mello Morourão; *A máquina do mundo repensada* (2000), de Haroldo de Campos; e, *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly. Para o autor, “esses livros trazem respostas interessantes aos diferentes problemas que ressaltam da atualização da escritura épica, cristalizam de algum modo uma necessidade de transcendência, aos mesmo tempo do princípio hegeliano de incompatibilidade entre a epopeia e a estética da modernidade e de uma tendência à valorização das formas breves em detrimento dos poemas longos, muito presentes na obra de alguns poetas brasileiros maiores.” Cf. NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana, 2009, p.22.

⁵³ Op cit. p.19

⁵⁴ Ibid. p.20

⁵⁵ Id.

⁵⁶ Ibid. p.22

⁵⁷ Ibid. p.33

⁵⁸ Id.

epopeia, gênero trabalhoso de praticar e difícil de ler”⁵⁹. Tal oposição aponta para uma “característica intrínseca da epopeia, que, diferentemente do romance e a despeito da prescrição formulada por Aristóteles, é marcada profundamente pela descontinuidade (entre cantos, episódios, micro-relatos)”⁶⁰.

Nesse sentido, *Uma Viagem à Índia* se soma aos “avatares da epopeia contemporânea” pesquisados por Saulo Neiva, constituindo um *corpus* de obras que, idiosincrasias a parte, minam a suposta “esclerose” do épico enquanto discurso e forma literária contemporânea, seguindo as postulações de Anazildo Vasconcelos da Silva. No prefácio ao citado livro de Saulo Neiva, Ivan Teixeira lembra que, nas obras analisadas pelo autor, a “tentativa de unidade estilhaça-se na individualidade lírica em que os textos resultam como espaço de experiência singular com os gêneros, com as formas e os temas, mas não parecem atingir o miolo da épica, que seria a narrativa propriamente dita”⁶¹. Aspecto relevante ao conceito de epopeia, o “experimento com o idioma”, que permite à língua ser “a personagem principal do poema épico”, sofre um processo de “ficcionalização” – atingida por uma forte autoconsciência, suponho – movimento que lhe faz “sair revitalizada da experiência de cada poeta”⁶². Estes dois aspectos identificados por Teixeira nas epopeias discutidas por Neiva são fundamentais para que se analise *Uma Viagem à Índia*: o primeiro deles, a estilhaçada individualidade lírica a conviver com um forte núcleo narrativo é um aspecto formal indiscutível na obra, operado sobretudo pela sua cartografia final; conectado a este primeiro aspecto, o segundo, a feitura metadiscursiva do objeto literário, calha à obra de Tavares, cuja reflexão sobre a arte, a cultura e a literatura é constante.

Vale retornar a Staiger e a sua constatação de que “toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho”⁶³, constatação esta que o leva a, retoricamente, questionar-se: “como surgir canções mais longas que não deixem perder-se o sentido de um todo compacto?”⁶⁴. Para esboçar uma resposta à questão sugerida, Staiger salienta que “somente a *repetição* impede a poesia lírica de desfazer-se. Mas a repetição presta-se igualmente a qualquer criação poética. A mais comum é o compasso, a repetição de

⁵⁹ Ibid. p.38

⁶⁰ Id.

⁶¹ TEIXEIRA, Ivan. Prefácio. In.: NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana, 2009, p.13.

⁶² TEIXEIRA, Ivan. Prefácio. In.: NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana, 2009, p.13.

⁶³ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*; trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p.28.

⁶⁴ Ibid. p.30

idênticas unidades de tempo”⁶⁵. A repetição seria, assim, um fator de coesão na poesia lírica, interferindo na elaboração de seu “contexto lógico”, uma vez que tal linguagem, a lírica, “parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza”⁶⁶. Para o poeta lírico, de acordo com Staiger, “não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras”⁶⁷.

Essa relação de casualidade e imediatismo do lírico se confronta com a exigência épica de estabilidade factual e conexões lógico-narrativas, de modo que Staiger afirma que “a poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação”⁶⁸, enquanto que, na poesia épica, o “quando”, o “onde” e o “quem” necessitarão estarem “mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se”⁶⁹. Tal carência lógica implica no fato de que a poesia lírica é explicitamente pessoal, revelando o estado anímico íntimo daquele que a produz, constituindo uma “poesia do momento” – expressão cunhada por Goethe e citada por Staiger⁷⁰ –, cuja “falta de fundamentação”⁷¹ converte a existência em música. Assim, “a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão”⁷². Logo, é essencial que a poesia lírica estabeleça uma profunda relação entre si e o leitor. Ela dispensa qualquer forma de “justificativa”, que, na prosa, poder ser aproximada àquilo que conhecemos por “verossimilhança”. O intimismo do lírico o faz dizer especificamente àquele que consegue apreender o sentido anímico do texto, em “idêntica disposição afetiva”⁷³ com ele.

No entanto, a despeito das idiossincrasias de cada um destes ramos da poética, um dos pontos de chegada do ensaio de Staiger pode ser compreendido através da postulação do hibridismo entre estes ramos (entre os “gêneros”, conservando a nomenclatura do autor), inflexão esta que acolhe o lírico como um primeiro centro de força do poético, de tal forma que “toda poesia autêntica mergulha até as profundezas do lírico e reflete em si a unidade dessa fonte originária”⁷⁴. O lírico é, portanto, “o último fundamento perscrutável do fenômeno poético”⁷⁵: é do lírico que tal fenômeno advém “para elevar-se

⁶⁵ Ibid. p.30-31 – grifos do autor

⁶⁶ Ibid. p.39

⁶⁷ Ibid. p.45

⁶⁸ Ibid. p.46

⁶⁹ Id.

⁷⁰ Ibid. p.48

⁷¹ Ibid. p.47

⁷² Ibid. p.49

⁷³ Ibid. p.50

⁷⁴ Ibid. p.51

⁷⁵ Ibid. p.163

à altura da poesia dramática, para além da qual não há saída, a não ser para as situações-limites – o trágico e o cômico – em que o homem se destrói a si mesmo como ser físico ou espiritual”⁷⁶. Essa mesma questão também é abordada por Octavio Paz em sua constatação de que os primeiros produtos decorrentes da linguagem verbal se deram pelo verso, unidade rítmica por excelência. Enquanto “a poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens”⁷⁷, a prosa “é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento em relação às tendências naturais do idioma”⁷⁸. A prosa, como modalidade posterior de exercício de linguagem, é “um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só pode surgir depois de uma longa série de esforços destinados a domar a fala. Seu avanço é medido pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras.”⁷⁹ Porém, o ritmo persiste como “inseparável da frase”⁸⁰, de tal modo que inúmeros textos em prosa, tais como os romances, ainda conservam o ritmo poético na sua construção. O ritmo “não é feito de palavras soltas, nem só de medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido”⁸¹.

Mantendo a ideia de que “sem épica não há sociedade possível, porque não existe sociedade sem heróis em quem reconhecer-se”⁸², Paz recorre ao postulado de que o romance seria a épica da sociedade moderna, por ele atribuído ao historiador da arte Jacob Burckhardt, sociedade esta marcada sobretudo pelo vazio. Tal postulado inseriria na épica uma contradição, afinal, para Paz, o romance é “um gênero ambíguo, no qual cabem desde confissões e autobiografias até o ensaio filosófico”⁸³. A singularidade do romance parte da sua linguagem, que, muito embora seja articulada em prosa (em oposição à versificação das epopeias), não é “exatamente prosa” caso o comparemos ao ensaio, ao discurso, ao tratado, à epístola ou à história⁸⁴. Em oposição ao fazer do filósofo e do historiador, por exemplo, para quem a busca pelo rigor racional e a pela clareza são importantes, e, portanto, a “sedução do ritmo”⁸⁵ deve ser combatida, o romancista, em sua atitude de “recriar um mundo”⁸⁶, recorreria “aos poderes rítmicos da linguagem e às

⁷⁶ Id.

⁷⁷ Ibid. p.74

⁷⁸ Id.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Ibid. p.76

⁸¹ Id.

⁸² Ibid. p.230

⁸³ Ibid. p.231

⁸⁴ Id.

⁸⁵ Id.

⁸⁶ Id.

virtudes transmutativas da imagem”⁸⁷. Logo, o romance “far[ia] fronteira com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, o mito e a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo”⁸⁸. Ambiguidade (“impureza”) esta oriunda da “oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito; [...] do fato de ser [o romance] o gênero épico de uma sociedade baseada na análise e na razão, isto é, na prosa”⁸⁹.

A argumentação acerca do discurso épico e suas manifestações, somada às constatações do hibridismo entre épica e lírica, entre prosa e verso e entre romance e poesia faz com que se reivindique, para *Uma Viagem à Índia*, a posição de texto exemplar enquanto manifestação de um discurso épico contemporâneo, no qual, a despeito de todas as diferenças em relação aos modelos anteriores, a linguagem persiste enquanto “personagem principal”, característica inerente aos “discursos épicos” em todas as épocas. As postulações de Anazildo Vasconcelos da Silva sobre a existência de um “discurso épico” apartado da “matéria épica” em si reabilita o texto épico no contemporâneo em face da impossibilidade de haver, no presente, uma “matéria épica” verossímil que seja passível de manipulação artística. Distinguido o discurso da matéria, ele pode resistir enquanto forma e incorporar outros conteúdos, não necessariamente “épicos” de configuração clássica, o que seria anacrônico caso não fosse tocado pela ironia, pelo pastiche ou pela paródia. A despeito da sua crítica à abordagem de Staiger, a constatação do teórico suíço de uma certa impureza a contaminar os gêneros clássicos (ou os “discursos”, no entendimento de Silva), parece bastante coerente com o que se verifica na literatura moderna e contemporânea: em Gonçalo M. Tavares, é flagrante que as fronteiras entre o narrativo e o lírico são esmaecidas em muitas de suas obras, a exemplo do que ocorre em *Uma Viagem à Índia*.

Logo, este discurso épico contemporâneo, sobrevivente, revitalizado e potente, tem como um dos seus operadores subversivos, do ponto de vista estrutural, o lírico a habitar o seu íntimo, diluindo a narrativa e produzindo novas formas de ler/de arranjar o narrado/poetizado, efeito sistematizado pelo planisfério literário, espécie de posfácio que encerra o livro não apenas mapeando seus “temas”, mas também servindo de dispositivo formal para o acesso ao(s) texto(s) – às estrofes – em sua fragmentariedade lírica. Do ponto de vista temático, este discurso é tocado por um duplo esvaziamento, diferindo-o

⁸⁷ Id.

⁸⁸ Id.

⁸⁹ Id.

dos demais modelos: se, nos modelos clássico e renascentista, a imagem de um mundo completo fazia com o que o herói o ultrapassasse para alcançar uma condição mítica; e se, no modelo moderno, um mundo já esvaziado de sentido fazia com que o herói partisse de uma dimensão mítica para, ficcionalmente, perscrutar uma realidade histórica por vir; neste modelo contemporâneo a perda da imagem do mundo coincide com uma nova perda, a da imagem do mito. Eis o duplo esvaziamento escancarado em *Uma Viagem à Índia*: o da realidade objetiva e o da realidade ficcional. Numa época caracterizada pela ruína, pelo fragmento e pelo vazio, o deslocamento entre o mundo e o mito/o mundo parece supor o trajeto entre o nada e o nada/o nada e o nada, onde os heróis se perderam, naufragaram, não fazem falta e nem fariam sentido, dando lugar a um frágil sujeito que deambula pelos estilhaços da história. Sobra, soçobra, este “eu”, que teima em sobreviver sob os escombros das grandes matérias épicas que foram engendradas pelos discursos que marcam a tradição literária do ocidente, tradição esta notadamente maior.

4.2 A sobrevivência do discurso épico subvertido em poética menor

Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever com um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar [...] seu próprio deserto.

Deleuze & Guattari, p.39

A ideia de “sobrevivência” que atribuo ao discurso épico no contemporâneo, encarnado aqui por *Uma Viagem à Índia*, foi obtida por meio da obra de Georges Didi-Huberman chamada *Sobrevivência dos vaga-lumes*⁹⁰, na qual o filósofo francês parte de uma passagem do “Inferno”, da *Divina Comédia* de Dante, e de dois textos de Pasolini, para formular a metáfora que alimentará a sua tese, a saber, aquela dos vaga-lumes como um símbolo de resistência político-poética frágil, delicada, em meio a um contemporâneo sombrio, de reverberação fascista, aparentemente incontornável⁹¹. Assim, as questões

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*; trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

⁹¹ O primeiro texto de Pasolini, otimista, é uma carta de 1941, comentando um trecho da *Divina Comédia*, na qual o cineasta percebe na escuridão do Inferno dantesco, da vala dos conselheiros pérfidos, pequenas iluminuras – a intermitência dos vaga-lumes –, numa fora de esperança em meio ao ápice do fascismo; o

levantadas por Didi-Huberman que nortearão a sua ulterior reflexão teórica são as seguintes: (1) “Mas no que se tornaram hoje os sinais luminosos evocados por Pasolini, em 1941, e, em seguida, tristemente revogados em 1975?”; (2) “quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades?”; e, (3) “a que parte da realidade – o contrário de um todo – a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?”⁹² Diante de tais questões, Didi-Huberman se empenhará em diagnosticar as sobrevivências destas imagens lampejantes através de artistas cujas práticas imagético-literárias constituem-se como movimentos de uma poética *menor* a resistir aos gigantismos do presente, os espetáculos da mídia, da política e do capital.

A postulação das *sobrevivências* segue o rastro de uma obra de Denis Roche, *La dispartition des lucieles* (1982), lida em contraponto à tese de Roland Barthes em *A câmara clara* (1980). Enquanto Barthes fica atrelado, enlutadamente, ao “isto foi” da imagem fotográfica, Roche percebe nas imagens o seu estado “intermitente”⁹³: elas, enquanto objetos, dependem de seus leitores/espectadores para captar os sentidos que lampejam e que estão depositados numa forma de absoluto já realizado no ato fotográfico de “registrar”. Eis, então, que o título de Roche se elucida: *La dispartition des lucieles – O desaparecimento dos vaga-lumes* – é esclarecido como um desaparecimento somente “aos nossos olhos”⁹⁴, de modo que “seria bem mais justo dizer que eles *se vão*, pura e simplesmente”, isto é, que “*desaparecem* apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los”, recusando-se a ocupar “o melhor lugar para vê-los”⁹⁵. O empenho em procurar os vaga-lumes existentes – a despeito da acomodação de não se mover para vê-

segundo, de 1975, pessimista, verifica a morte dos vaga-lumes constatados na juventude em meio ao alto-fascismo. No rastro de Walter Benjamin e Guy Debord, Pasolini postula o extermínio dos vaga-lumes nos ofuscantes holofotes da mídia e do fascismo como uma espécie de extermínio do povo em sua aspiração por justiça social. O extermínio das utopias e do amor numa “época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer”. A síntese possível a que Didi-Huberman nos encaminha a partir da carta de 1941 e dos artigos dos anos de 1970, sobretudo àquele específico do “desaparecimento dos vaga-lumes”, atravessando a ideia de “genocídio cultural” é a de que “os vagalumes desapareceram”, de modo que “os vaga-lumes desapareceram, isto quer dizer: a *cultura*, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de resistência tornou-se ela própria um instrumento da *barbárie* totalitária [...]”. Cf.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*; trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.37-41 – grifos do autor.

⁹² Op. cit. p.43

⁹³ Esta posição, de movimentos antagônicos e visões, por vezes, contraditórias sobre um mesmo fenômeno artístico/estético/teorético, é típica da modernidade. Para elucidar as questões trazidas rapidamente por Didi-Huberman acerca dos autores, cf. suas obras: ROCHE, Denis. *La dispartition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982 (não há edição traduzida para o português) e BARTHES, Roland. *A câmara clara*; trad. Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Edições 70, 2006 (edição portuguesa).

⁹⁴ Op. cit. p.47

⁹⁵ Id. – grifos meus

los – é lido em Denis Roche pela necessidade do fotógrafo de “fazer imagem [...] a partir de uma *iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à *iluminação em movimento*”⁹⁶, de modo que “os fotógrafos [seriam], primeiro, viajantes [...]: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz”.⁹⁷

A associação entre fotógrafos e viajantes elaborada por Denis Roche revela uma⁹⁸ concepção de fotografia perscrutória, investigativa, perquiridora, que não se satisfaz com o imediato que nos chega aos olhos, mas que percorre espaços e avança por sítios obscuros para lhes arrancar alguma forma de luz mínima, para localizar, enfim, as formas que aparentemente desapareceram. A comparação entre fotógrafos, viajantes e insetos tem em comum os “grandes olhos sensíveis à luz”; no entanto, é possível de se imaginar uma segunda zona de contato, caso pensemos nestes insetos, os vaga-lumes, enquanto puro devir-animal; e, na câmera fotográfica, enquanto puro devir-máquina, a emitir uma luminosidade intermitente, os *flashes*, tal como aqueles insetos. O exemplo utilizado pelo teórico para ilustrar o argumento da necessidade de deslocamentos para a percepção e apreensão das “comunidades luminosas” – erroneamente consideradas desaparecidas –, exercício esse dos “fotógrafos viajantes” apontados por Denis Roche, é a fotografia *Lucioles* (2008), de Renata Siqueira Bueno⁹⁹. A ausência de cores da imagem, predominantemente negra, destaca os pequenos pontos de luz pulverizados sobre a superfície disforme, manchada, a sugerir uma vegetação densa maculada por um rasgo de céu acima, capturados por uma câmera trêmula, apontando para “uma comunidade anacrônica e utópica”¹⁰⁰, formada pelos vaga-lumes.

A imagem produzida por Renata Siqueira Bueno é extremamente lírica e delicada, porém aponta para uma potência destruidora inoculada, caso sigamos o rastro da leitura de Didi-Huberman a recorrer a uma associação entre a palavra “vaga-lume” e o “fogo que cai gota a gota [...] das bombas incendiárias, das balas riscantes, até mesmo da poeira em movimento que passa sobre as cidades japonesas bombardeadas em 1945”¹⁰¹. A despeito de tal energia meteórica, “é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz

⁹⁶ Id. – grifos do autor

⁹⁷ Id.

⁹⁸ Ibid. p.47-48

⁹⁹ Id. – Didi-Huberman reproduz a fotografia de Renata Siqueira Bueno, *Lucioles* (2008), realizada na Serra da Canastra, estado de Minas Gerais, Brasil. Resguardados das condições anômalas a sua sobrevivência afeitas às cidades, com seus “postes elétricos” que lhes instigam “comportamentos suicidas”, os vaga-lumes registrados pela fotógrafa nesse parque ecológico nacional formam, exemplarmente, uma “bela comunidade luminosa”, uma “comunidade anacrônica e atópica”, nas palavras do filósofo francês.

¹⁰⁰ Ibid. p.51

¹⁰¹ Id.

equivalente à de uma única vela”¹⁰². Logo, tais constatações permitem a postulação da existência de uma “*luz menor*”¹⁰³ a se apropriar dos mesmos aspectos filosóficos que sustentam a existência de uma literatura menor¹⁰⁴. Ou seja: nesta *luz menor* há “um forte coeficiente de desterritorialização”; ‘tudo ali é político’; ‘tudo adquire um valor coletivo’, de modo que tudo ali fala do povo e das ‘condições revolucionárias’ iminentes à sua própria marginalização”¹⁰⁵.

A partir de Warburg e de Benjamin, Didi-Huberman cria a hipótese da imagem como “um operador temporal de sobrevivências”¹⁰⁶. Ela seria um instante de tempo, uma “aparição” que, embora “preciosa”, é “muito pouca coisa, [é] coisa que queima, coisa que cai”, semelhante à “bola de fogo evocada por Benjamin: ela apenas ‘transpõem todo o horizonte’ para cair sobre nós, nos atingir”¹⁰⁷. A retomada do texto de Walter Benjamin sobre *O narrador*¹⁰⁸ esclarece a forma como Didi-Huberman compreende a ideia de “queda”, numa leitura avessa àquela desenvolvida por Agamben da afirmação benjaminiana de que “as ações da experiência estão em baixa”¹⁰⁹: para este, “trata-se [...] de uma *destruição efetuada*, acabada”¹¹⁰; àquele, de “uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado”¹¹¹. A extensa glosa sobre o vocabulário benjaminiano em *O narrador* sustenta que ele é “o do declínio. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõe a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas”¹¹². Ou seja, tratar-se-ia, portanto, “da questão do ‘declínio’ e não de desaparecimento efetuada”¹¹³: a queda concebida não como um fim absoluto e realizado, mas como um processo que, no seu ocaso, opera ciclicamente um novo começo. Para o teórico francês, a última frase de *O narrador* – “o narrador é a figura sob a qual o justo se encontra

¹⁰² Ibid. p.52

¹⁰³ Id. – grifos do autor

¹⁰⁴ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. – A obra, fundamental para o argumento que desenvolvo, será amplamente discutida na sequência deste capítulo.

¹⁰⁵ Op. cit. p.52 – Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

¹⁰⁶ Ibid. p.119

¹⁰⁷ Ibid. p.118

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*; trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁰⁹ Ibid. p.198

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*; trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p.120 – grifos do autor

¹¹¹ Id. – grifos do autor

¹¹² Ibid. p.122

¹¹³ Ibid. p.123

consigo mesmo”¹¹⁴ –, ao empregar o tempo presente, negaria a “intemporalidade de uma definição regulada sobre o eterno ou o absoluto”¹¹⁵, afirmando “a própria temporalidade daquilo que, hoje, entre nós, na extrema precariedade, *sobrevive* e se declina sob novas formas em seu próprio declínio”.¹¹⁶

Aplicando a tese de Didi-Huberman à leitura que elaboro de *Uma Viagem à Índia* e ao efeito que a obra de Gonçalo M. Tavares produz sobre o discurso épico no contemporâneo, é possível supor que a ideia de sobrevivência obtida pela relação entre a presença da luminosidade intermitente dos vaga-lumes e a necessidade de um olhar sensível a ela, bem como da relação entre fotógrafos e viajantes, persiste na elaboração do texto tavariano – com seu deslocamento rumo à tradição, narrado/poetizado ao longo dos dez cantos que mimetizam subversivamente *Os Lusíadas*, percurso este subjetivamente delineado na(s) imagem(ns) do planisfério literário, através do qual o leitor deambula pela obra, exercendo, desse modo, a função de um “operador temporal de sobrevivências”. Acredito que a ideia de “tempo” atrelada à imagem intermitente supõem a presença de um espaço inespecífico, afinal tal imagem aparece/desaparece/reaparece em diferentes pontos, exigindo o deslocamento do observador, sempre ativo, para a sua percepção. Imagem desterritorializada, o planisfério literário mobiliza o leitor por inúmeros tempo-espacos dentro do narrado/poetizado, provocando o leitor a acompanhar as metamorfoses a que seus significados estão sujeitos, como argumentarei a seguir. A literatura, assim, tecida com os fios do discurso épico – contemporaneamente subversivo, e por isso mesmo, sobrevivente –, desempenha sua força de “maquina de expressão”, a exemplo do que se observa na obra *Dezanove Recantos*, da escritora Luiza Meto Jorge, (anti)epopeia que, a exemplo de *Uma Viagem à Índia*, minoriza a grandiloquência épica dos discursos clássico e renascentista, demarcando a sobrevivência deste discurso no contemporâneo.

Rosa Maria Martelo, em seu ensaio *Opacidades, ou nem tanto (um exemplo)* (2007)¹¹⁷, analisa tal obra, os *Dezanove Recantos*, da escritora Luiza Meto Jorge – “obra que, recordando uma tradição que parte das epopeias clássicas e passa por *Os Lusíadas* e pela *Mensagem*, revê esta linhagem patriarcal, desviando-a e conduzindo-a no sentido de

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*; trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221.

¹¹⁵ Op. Cit. P.123

¹¹⁶ Ibid. p.123-124 – grifos do autor

¹¹⁷ MARTELO, Rosa Maria. *Opacidades, ou nem tanto (um exemplo)*. In: _____. *Vidro do mesmo vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61*. Porto: Campo das Letras, 2007.

uma ‘epopeia sumária’ que a interpela e desequilibra”¹¹⁸ –, análise esta conduzida sob o viés de uma “literatura menor”, considerando “o modo como esta noção procura mostrar que certas formas maiores de literatura emergem de um uso minoritário da língua”¹¹⁹. Tal “uso minoritário da língua” é atribuído por Martelo a Luiza Neto Jorge pela sua radicalização da linguagem, o que a faz estrangeira em sua própria língua, parafraseando a expressão deleuziana, de modo a conduzir a sua poesia a linhas de fuga que revelam uma “gaguez”¹²⁰, ou seja, o uso desta língua “numa condição extrema, [a] forçar o seu estranhamento, explora[ndo]-a num plano que dela faz uma língua essencialmente nova [...], constitui[ndo] um exercício profundamente inovador e subversivo, uma forma literária de contrapoder”¹²¹.

O modo como *Dezanove Recantos* relaciona com o modelo épico “para o fazer inflectir num sentido substancialmente novo”¹²² é sintoma de sua “extrema poeticidade, bem como [de sua] radical eficácia subversiva”¹²³, elementos que os tornam um “exemplo maior do uso minoritário da língua”¹²⁴. Segundo Martelo, o projeto de Luiza Neto Jorge de uma “epopeia”, na verdade,

se pretendia uma contra-epopeia, como o evidencia o seu modo de passar sistematicamente ao lado da condição excepcional dos heróis e das acções épicas para lhes contrapor outro tipo “de acções heróicas – como viver e permanecer vivo, inventar a nova face de tudo, amar desvendando, desfalsificar – que outras acções heróicas não há!”¹²⁵

A subversão do modelo épico realizada pelos *Dezanove Recantos* parte do título da obra, que alude “aos dez cantos da epopeia camoniana para logo os desequilibrar numa duplicação imperfeita (dez mais dez menos um) e numa repetição que, refazendo os cantos (em re-cantos), sugere pretender retomá-los numa escala menor, privada”¹²⁶; ela atinge, também, a evocação de “uma forma [...] nada canônica, [...] [d]o tema da viagem na epopeia de tradição clássica”¹²⁷, aludindo, por exemplo, a estação Sèvres-Babylone do metrô de Paris, colocando o leitor em contato com “a movimentação de uma massa humana heterogênea, feita de pessoas conduzidas por sentimentos e propósitos muito

¹¹⁸ Ibid. p.55

¹¹⁹ Ibid. p.56

¹²⁰ Ibid. p.60

¹²¹ Ibid. p.61

¹²² Ibid. p.64

¹²³ Id.

¹²⁴ Id.

¹²⁵ Ibid. p.65/JORGE, L. N. apud MARTELO, R. M. Id.

¹²⁶ Ibid. p.66

¹²⁷ Ibid. p.68

dísparos [...], como uma espécie de catálogo do humano, digno de ser [...] cantado/contornado sob a forma de uma epopeia dos heróis comuns da vida comum”¹²⁸.

Para Rosa Maria Martelo, a obra de L. N. Jorge repudia “a visão totalizadora e teleológica”¹²⁹ das epopeias clássicas, constituindo-se sob a forma “de diferentes fragmentos de diferentes reinos ou estados da matéria, precipitando-os uns sobre os outros [...], num interminável jogo de espelhos paralelos”¹³⁰. A “anti-discursividade”¹³¹ que caracteriza a geração de *Poesia 61* não impede a “narratividade”¹³² empregada em *Dezanove Recantos*, nem, como afirma Martelo, “significa qualquer menosprezo ou desatenção pelo mundo”¹³³. Na obra de L. N. Jorge,

o choque no plano semântico e sintático, as elipses, as descontinuidades, a ausência de seqüencialidade, a sugestividade das imagens, os neologismos obtidos por estranhas aglutinações sintáticas ambivalentes são formas de produzir uma epopeia capaz de cantar uma heroicidade ao mesmo tempo íntima e pública, uma heroicidade que interpela o mundo público a partir do mundo íntimo e que é menos a dos feitos do que a do a fazer-se.¹³⁴

Assim, a problematização final colocada por Martelo sobre os *Dezanove Recantos* e sua força subversiva do modelo épico clássico por meio de uma linguagem radical e limítrofe, é aquela que questiona “como poderia ser cantado o que é da ordem difusa das intensidades e do desejo senão através de um uso minoritário da língua?”¹³⁵. É flagrante o fato de que tal “ordem difusa das intensidades e do desejo”, potência atribuída pela pesquisadora portuguesa à matéria literária de Luiza Neto Jorge, também é a tônica na (anti)epopeia de Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia* (2010), texto cujo elenco de precursores igualmente incluiu Camões e Fernando Pessoa, autores de profundas reverberações do discurso épico. O que resta é, logo, acolher a interrogação de Rosa Maria Martelo no âmbito da obra de Tavares, mapeando os sinais de um uso minoritário da língua.

Retomando a obra de Deleuze & Guattari¹³⁶, identifica-se que a primeira característica de uma literatura menor é a desterritorialização operada pela/na língua. Os autores lembram que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a

¹²⁸ Id.

¹²⁹ Ibid. p.70

¹³⁰ Id.

¹³¹ Ibid. p.80

¹³² Id.

¹³³ Id.

¹³⁴ Id.

¹³⁵ Id.

¹³⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

que uma minoria faz em uma língua maior”¹³⁷. E o exemplo clássico oferecido para demonstrar tal desterritorialização no interior de uma “língua maior” é o uso da língua alemã exercido por Kafka. Gonçalo M. Tavares também produz certos índices de desterritorialização em suas obras através de alguns mecanismos linguísticos e formais. Em *Uma Viagem à Índia*, por exemplo, o artifício cartográfico contido no texto ao final dos dez cantos parece ter o objetivo de, ao contrário de ordenar a narração com seus pontos distribuídos pelo plano cartesiano, desterritorializá-la. As coordenadas deste itinerário da melancolia contemporânea são puramente linguísticas e implodem a sequência linear do texto, estabelecendo relações imprecisas entre o índice linguístico contido no “mapa”, a nomear determinado ponto, e o poema correspondente a ser localizado no espaço poético-narrativo dos dez cantos.

O texto de Gonçalo M. Tavares é ambivalente em relação às noções de pertencimento subjacentes ao protagonista de *Uma Viagem à Índia*, Bloom. A cadeia de negações estabelecida nas nove estrofes iniciais da referida obra parece se empenhar em provar ao leitor o quanto a narrativa que se inicia se pretende afastada dos grandes feitos da civilização e dos grandes acontecimentos da História, inaugurando, por hora, uma espécie de “epopeia” que se quer “ínfima”¹³⁸, como afirma o próprio narrador/sujeito poético. Porém, tal adjetivo não lhe pretende conectar ao banal, à vida cotidiana (como o fizera Joyce, com seu Ulysses, focalizando-o durante um único dia de sua vida), mas reduzi-la e fragmentá-la numa operação quase que microscópica, íntima, interna, como se, diante de um filme de viagem, a operação desejada fosse a de dividi-lo em cada segundo de movimento, e, de posse de cada um destes hipotéticos segundos isolados, fragmentá-los ainda mais, em seus vinte e quatro fotogramas que, durante um segundo, produzem a ilusão do movimento. Isto é, operar a desmontagem, a desconstrução e, como consequência, a desterritorialização de cada uma destas imagens que nos revelariam “[...]as várias epopeias que existem / num só dia [...]”¹³⁹; e, por fim, obter “a imobilidade como epopeia ínfima”¹⁴⁰ – “eis o que descobriu [Bloom] depois de estar cansado”¹⁴¹.

Em determina estrofe de *Uma Viagem à Índia*, o narrador/sujeito poético localiza o ponto de partida da viagem de Bloom, revelando seu endereço exato dentro da cidade

¹³⁷ Ibid. p.35

¹³⁸ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia*: melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010, c.X, e.100, p.434.

¹³⁹ Id.

¹⁴⁰ Id.

¹⁴¹ Id.

de Lisboa anterior à viagem. Ora, tal informação é inútil, e só faz sentido caso seja lida ironicamente, confrontada com as deambulações mentais do protagonista, a efetiva viagem a que Bloom se lança nesta epopeia da imobilidade pelo tédio contemporâneo. Epopeia ínfima – e infame, em seus desdobramentos –, confronta o aparente pertencimento do protagonista a uma exata localização geográfica com a desterritorialização, o corte de todos os cordões umbilicais da civilização a ligar Bloom com o Homem, elaborada na proposição do texto. Ambivalentes, as duas operações falseiam a genealogia do protagonista, porque confirmam a sua ontológica conexão com a cultura, no abundante fluxo transtextual do narrado/do poetizado.

Bloom, enquanto sujeito individual que se opõe ao passado coletivo português pela subversão anti-epopaica operada em relação a seu referente hipotextual imediato, *Os Lusíadas*, agencia uma forma de enunciação coletiva dos sujeitos para além das noções de pátria e das fronteiras nacionais, problemática presente neste ainda recente século XXI. *Uma Viagem à Índia*, enquanto manifestação pós-moderna de discurso épico, anula a ação da personagem, paralisando-a em uma viagem cuja narratividade é totalmente neutralizada, inativa, estanque, por mais contraditório que tais adjetivos possam parecer para caracterizar uma narrativa de viagem, de modo a concentrar toda a potência da linguagem na corrosão do modelo épico a partir de seu interior, fazendo com que “*a linguagem deixe de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites*”¹⁴².

As outras duas características da literatura menor, a saber, “a ligação do individual no imediato-político [e] o agenciamento coletivo da enunciação”¹⁴³ também são marcas de *Uma Viagem à Índia*. É interessante perceber a oscilação de vozes na enunciação do texto, que ora é emitida pelo narrador/sujeito poético; ora pelo protagonista Bloom ou (de modo menos frequente), por outra personagem; ora por uma instância que parece estar acima destas outras duas, uma entidade maior do texto que se dirige tanto às personagens como ao próprio narrador/sujeito poético em terceira pessoa, revelando uma consciência mais aguda da construção da obra: “É Bloom quem diz. Ou então Jean M. // De qualquer maneira, o narrador também fala”¹⁴⁴. Eis que as vozes se imbricam na aclamação de um mundo “disforme”¹⁴⁵, em que a indistinção destes sotaques esconde a enunciação desta

¹⁴² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.47 – grifos dos autores.

¹⁴³ Ibid. p.39

¹⁴⁴ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.IV, e.51-52, p.180.

¹⁴⁵ Id. c.IV, e.51

quarta voz, que não é a de Bloom, nem a de Jean M, nem a do narrador. “[Mas], como saber quem diz o quê? E que importa?”¹⁴⁶. A oscilação de vozes na superfície do texto e a flagrante interferência lírica numa poesia que, a princípio, é predominantemente narrativa corroboram para que “não ha[ja] mais sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado [...]. Mas um circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo”¹⁴⁷. A voz enunciativa que se sobrepõem à voz do narrador/sujeito poético e às vozes das personagens (quando a enunciação lhes é concedida) no corpo lírico-narrativo da obra cumpre a função de agenciar, na cartografia do itinerário da melancolia contemporânea (desmontando a ficção, desterritorializando o poema), as entidades líricas/poéticas que constituem a constelação de poesias das mais de quatrocentas páginas.

Para Deleuze & Guattari, “a metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra. A coisa e as coisas não passam de intensidades percorridas pelos sons ou as palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga”¹⁴⁸. Tavares abole as metáforas de seu texto, estabelecendo cadeias metonímicas que podem ser verificadas tanto no interior das estrofes quanto na cartografia construída ao final do texto, na qual muitos dos substantivos se repetem, apontando para posições dispares dentro dos cantos. Ou seja, as repetições são “falsas” repetições, porque jamais correspondem a mesma estrofe, como se fossem desdobramentos diferentes de um mesmo termo, isto é, termos que sofrem metamorfose ao serem confrontados com seus referentes poéticos, a exemplo do que ocorre com a palavra “amor”: “amor”, correspondendo ao poema da trigésima sexta estrofe do segundo canto; “amor”, ao poema da vigésima estrofe do terceiro canto; “amor”, ao poema da quinquagésima primeira estrofe do quinto canto; “amor”, ao poema da sétima estrofe do sétimo canto; e, “amor”, correspondendo ao trigésimo segundo poema do nono canto.

Há um estado animalesco a encampar inúmeras palavras, versos e estrofes durante os dez cantos. E também um estado maquínico (antes da própria “máquina” formada pelo texto em si, há, na sua construção, índices maquínicos do agenciamento que ele constituiu). Tais devires, animal e de máquina, parecem se conectar através de um desejo

¹⁴⁶ Id. C.IV, e.52

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.45.

¹⁴⁸ Id.

de ruído que a natureza emite, mas que a máquina não consegue por estar defeituosa. Assim: na cartografia que constitui o “itinerário” da “melancolia contemporânea”, um dos únicos adjetivos é *animalesco*, a apontar para a estrofe vinte e quatro do canto VI, na qual se lê que “[...] debaixo das estradas e dos estabelecimentos comerciais / há uma vida animal que persiste / e faz ruído”¹⁴⁹ (e.24, p.252); ora, um dos índices a percorrer toda a obra é o velho rádio do pai que Bloom carrega no bolso do casaco, um rádio que, por não funcionar, não emite qualquer som, mas que lhe é fundamental. Causa estranhamento tal fato, pois um rádio estragado não serve para absolutamente nada durante uma viagem. Porém, para Bloom, que vive como quem perdera “[...] o norte, o sul e o resto”¹⁵⁰, o rádio do pai, “velho e antigo e, como sempre, avariado”¹⁵¹ é “a sua referência [...]”¹⁵².

A forma com que Bloom assassinara o pai também revela profunda animalidade. Ele o fizera com um pequeno punhal, como se o pai fosse um animal a ser sacrificado. E quando assassina a prostituta, assim o faz com uma pancada na cabeça da vítima, também sugerindo o abatimento de um animal. A imobilidade da morte, e também do sono, acaba por operar a metamorfose deste devir animal: todos morrem, todos dormem, sejam “ratos, sapos, pássaros, minhocas, doninhas, / a baleia, cabras de chifres diversos, até aracnídeos, / tudo quanto é bicharada [...]. [Ou] presidente, / carpinteiro, santo supérfluo, criminoso necessário, / carteiro coxo, corredor de automóveis, paralíticos, multidões em fúria”¹⁵³.

A conversão da literatura em “máquina de expressão”¹⁵⁴ só é possível pelo movimento de desterritorialização da língua, e, para realizá-lo, Deleuze & Guattari elencam duas formas possíveis: a primeira seria “enriquece[-la] artificialmente, infl[á-la] de todos os recursos de um simbolismo, de um onirismo, de um senso esotérico, de um significante escondido”¹⁵⁵, o que fizeram os autores da escola de Praga, de acordo com os teóricos. A segunda forma é aquela escolhida (inventada) por Kafka: “Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua pobreza mesma. [...] Já que o vocabulário é ressecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso puramente intensivo da língua a todo uso simbólico”¹⁵⁶. (Um segundo exemplo que permite reconhecer a literatura em sua

¹⁴⁹ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.VI, e.24, p.252.

¹⁵⁰ Ibid. c.X, e.60, p.421

¹⁵¹ Id. c.X, e.60

¹⁵² Id. c.X, e.60

¹⁵³ Ibid. c.II, e.61, p.91-92

¹⁵⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.39.

¹⁵⁵ Ibid. p.39-40

¹⁵⁶ Ibid. p.40

potência de “máquina de expressão”, e revela estes dois usos da língua, está em Joyce e Beckett. Para Deleuze & Guattari, os “dois, irlandeses, estão nas condições ideais de uma literatura menor”¹⁵⁷, porém, enquanto Joyce “não cessa de proceder por exuberância e sobrederterminação, e opera[r] todas as reterritorializações mundiais”¹⁵⁸, Beckett “[no uso do inglês e do francês] procede por força de secura e de sobriedade, de pobreza querida, empurrando a desterritorialização até que não subsistam mais que intensidades”¹⁵⁹.

Em Kafka, as engrenagens desta “máquina de expressão”, a saber, as cartas, as novelas e os romances, correspondem a três forças imanentes a cada uma delas: as cartas, ao estabelecerem um “pacto diabólico”, correspondem ao medo; as novelas, ao encaparem um “devir-animal”, correspondem à fuga; e, os romances, ao produzirem um “agenciamento maquínico”, correspondem à desmontagem. Aceitar a possibilidade de ler *Uma Viagem à Índia* sob o viés de um romance versificado, como sugere Eduardo Lourenço no já citado prefácio à primeira edição da obra, significa acolher as mesmas engrenagens que constituem a exemplar obra de Kafka, e reconhecer na ficção tavaiana a sua potência de desmontagem da forma e da linguagem; e, perceber que Bloom é um protagonista parricida em fuga, numa vigem travestida pela busca de sabedoria e de esquecimento, como explica o narrador; e que, como tal, é marcado pelo medo de confrontar os seus crimes perante a lei e pela necessidade de dar algum rumo para o *nonsense* trágico no qual sua vida se convertera.

O narrador/sujeito poético deseja uma “suspensão”¹⁶⁰ da natureza, “[...] entrar num sítio onde [ela] não existisse [...]”¹⁶¹. Para tanto, há a necessidade de “[...] uma máquina / que excluísse todas as matérias naturais [...]”¹⁶². Tal máquina seria “uma máquina literária”¹⁶³, a máquina capaz de cumprir o desejo de uma suspensão da natureza enquanto realidade narrável. Porém, em todo lugar em que as letras pousam há a abundância de “partículas naturais”¹⁶⁴, isto é, tudo está contaminado pela natureza, pela realidade. Ou seja, a única forma para manter a adequada assepsia da produção desta máquina seria dispô-la sobre o “Nada”, porém, mesmo o “Nada”, para o narrador/sujeito

¹⁵⁷ Id.

¹⁵⁸ Id.

¹⁵⁹ Id.

¹⁶⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010, c.VI, e.34, p.255.

¹⁶¹ Id. c.VI, e.34

¹⁶² Id. c.VI, e.34

¹⁶³ Id. c.VI, e.34

¹⁶⁴ Id. c.VI, e.34

poético, é algo “natural”. As duas parábolas contidas no primeiro canto¹⁶⁵, de filiação bastante kafkiana, constituem exemplos metaliterários dessa tentativa de obtenção do “Nada” através da máquina literária. Ambas são imponderáveis e lacunares: na primeira delas, um homem mata um esgrimista em meio a uma multidão louca e corre infinitamente para alcançar uma linha imaginária; na segunda, um homem avança por uma floresta até chegar numa rua em que olha para todos os lados, menos para cima.

O desejo é o combustível a alimentar esta máquina de linguagem que se prolifera em outras pequenas máquinas dentro do texto, num devir-máquina; e, em extensas elucubrações sobre o animal ao longo dos dez cantos, num devir-animal, de modo que “a escrita tem esta dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos. Os dois são um só”¹⁶⁶. Tal desejo é ambivalente, uma vez que o seu exercício está a revelar a sua interdição: desejo também é anti-desejo, contra-desejo, num movimento semelhante ao que ocorre com a ação do protagonista, no qual a ação é também inoperância, inação. As figuras femininas do texto podem ser um indício deste desejo exasperado/desejo interdito. As mulheres com quem Bloom se relaciona são sempre prostitutas. As únicas exceções são a mãe e Mary, a amada. Porém, elas são apenas citadas no texto, de modo que não há a narração de nenhum contato efetivo com elas: a narrativa, quando de seu início, traz Mary já assassinada pelo pai de Bloom; a mãe é apenas mencionada em duas minúsculas passagens, a segunda delas quando o protagonista é avisado de que ela já está morta. De resto, é com as prostitutas que Bloom desenvolve seu “amor” e realiza seus “desejos”, inclusive os mais degradantes e animalescos, como a violência física, a resultar em assassinato. Bloom ignora a lei e a justiça, e o narrador/sujeito poético parece também as ignorar, como se “*ali onde se acredita[sse] que havia lei, há de fato desejo e somente desejo. A justiça é desejo, e não lei*”¹⁶⁷.

Ainda é possível mapear três elementos que exemplificam este “desejo” e a sua interdição. O primeiro deles ainda se relaciona com o devir-máquina engendrado pela/na máquina de linguagem que é o próprio texto: o já citado velho rádio do pai, que jamais funcionara, mas que também jamais foi abandonado por Bloom. O rádio, como uma espécie de pequena máquina de linguagem (in)operada pela/na grande máquina de linguagem que é a obra, simplesmente não funciona, ou seja, não dispõe de sua

¹⁶⁵ Ibid. c.I, e.13-14, p.36

¹⁶⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p.87.

¹⁶⁷ Ibid. p.91 – grifos dos autores

capacidade de transmitir/re-produzir linguagem, muito embora seja um fundamental elemento de referencialidade para Bloom dentro de sua aparente inutilidade. O segundo se refere ao nome da amada, Mary (Maria). Dentro da cultura Ocidental, o nome “Maria” é extremamente significativo, uma vez que, no Novo Testamento, nomeia a Virgem que deu à luz ao messias por intervenção do Espírito Santo. O último elemento é a relação edipiana nitidamente estabelecida entre Bloom e o pai, por ele assassinado.

Diante delas, o leitor experimenta a ação de “máquinas abstratas”. Abstratas, porém corrosivas (ou corrosivas porque abstratas), tais máquinas, miniaturizadas na forma das parábolas mencionadas, demonstram o poder subversivo do texto tavariano e a operação que ele executa no interior do discurso que engendra: equação que torna a sua língua “menor”, desterritorializada, em relação àquela utilizada nas epopeias clássicas, de nítida exuberância celebratória de uma História fixa e localizável; e que, conseqüentemente, produz uma espécie de forma “menor”, desmontada, corroída em seu íntimo, da qual emerge uma plêiade de vozes enunciativas no encadeamento da narração, face à nítida “história” que engendra, e também uma voz supra-consciente a se impor ao próprio narrador constituído como tal, estância responsável pela “montagem”, pela “organização” das centenas de poemas no corpo da obra, cuja síntese é apresentada no “itinerário” final, o atlas íntimo e subjetivo que encerra o corpo do livro. Verdadeira “máquina de expressão”, “máquina literária”, a epopeia de Tavares não consegue encampar o “Nada” na busca de uma total assepsia do mundo objetivo, desejo revelado (ironicamente?) pelo narrador/sujeito poético, porém opera o seu inverso, o alcance de um “tudo” dentro da cultura Ocidental, para tão logo subvertê-la, *minorizá-la*.

EPÍLOGO

Desde 2001, ano em que publicara seu primeiro livro, até o final de 2016, Gonçalo M. Tavares já acumula aproximadamente trinta títulos disponíveis no mercado editorial, traduzidos para diversas línguas, constituindo uma produção bastante heterogênea nos gêneros literários trabalhados, e também na própria densidade dos textos, díspares na agudeza e na profundidade com que encaram, e encarnam, as problemáticas, recorrentes, no horizonte produtivo do autor. Poética descontínua por não obedecer a uma linearidade sistemática sobre as questões que aborda, mas contínua em sua circularidade serial preenchida pelos inúmeros cadernos – alguns fragmentários, lacunares e, propositadamente, em estado de esboço –, a dicção do autor acolhe o inacabado e o provisório enquanto características indeléveis do contemporâneo, estabelecendo intensas relações intertextuais e interdisciplinares, convocando o leitor para assumir a função de agente sempre ativo e criativo na produção dos sentidos emanados pelos textos.

Nessa direção, *Uma Viagem à Índia*, único caderno da série “Epopéia”, revisita a mitologia fundacional do Ocidente, acolhendo como modelo *Os Lusíadas*. A (anti)epopeia contemporânea de Tavares, ao mimetizar os dez cantos e as mil cento e duas estrofes do texto camoniano, realiza um processo de desconstrução do discurso renascentista, epopaico, acenando para a renovação deste discurso no presente, ensejada pela ironia e pela ludicidade. Romance-poema e/ou poema-romance, a obra garante ao leitor múltiplas formas de compreensão e de percepção do narrado/poetizado. Seu protagonista, Bloom, é um sujeito que nitidamente não possui as características do herói dos discursos épicos predecessores, os quais dão forma à matéria épica. Suas ações são tolas, seus objetivos são banais. Bloom é um sujeito contaminado pela superficialidade e pela efemeridade, atributos que o século XXI tanto proclama. A sensação é a de que tais características apenas são maculados quando a personagem age negativamente: quando ele mata, quando ele rouba. As pequenas “aventuras” a que se dispõe são fortemente negativas: Bloom é um sujeito que, entediadamente, degrada-se ao longo da viagem a que se lança.

A viagem – uma “dupla” viagem, como aponta Lourenço – é aquela da personagem em direção à Índia, mas também aquela da literatura contemporânea em direção à tradição. Deslocamento errático, as paragens são múltiplas: a Europa, Joyce,

Homero, o Ocidente, o Oriente, a Índia, e, enfim, *Os Lusíadas*. Aportada no texto camoniano, a (anti)epopeia de Tavares a perscruta detalhadamente, mimetizando sua forma, ironizando seu conteúdo, subvertendo sua grandiloquência. Seus episódios e personagens são re-visitados um a um. Por exemplo: Vênus é muitas vezes aproximada a uma prostituta; Inês de Castro e sua tragédia é convertida em Mary e a indisposição do pai do protagonista em aceitar o amor do casal; a guerra, como a Batalha de Aljubarrota e a conquista de Ceuta, é reduzida aos dilemas individuais do sujeito, às questões biológicas e a uma escala microscópica; o Velho do Restelo é convertido a uma “velha qualquer” que faz exortações sobre as relações humanas; os “Doze de Inglaterra” são lidos através de doze homens comuns, que, ambigualmente, sugerem defender as mesmas mulheres que denigrem; as doze damas injuriadas, convertidas em prostitutas; a “Ilha dos Amores” é transformada numa espécie de cenário onde o protagonista e seus amigos não encontram algumas prostitutas...

Para o teórico Michael Onfray, a viagem começa quando da investigação dos caminhos e dos destinos prováveis do viajante: começa no desejo, no sonho, na ficção de um lugar imaginado – na imaginação de um lugar ficcionalizado. O encontro com o “real” oferecido pelo destino é muito mais um re-encontro a desvelar lembranças. Elas, somadas à experiência vivida, serão vestígios de uma “geografia sentimental”, expressão do próprio Onfray. O adjetivo “sentimental” confere a tal “geografia” um caráter pessoal e íntimo, acolhendo a multiplicidade de imagens que se é possível produzir sobre um mesmo fenômeno e sobre uma mesma paisagem. Isto é, nada está dado por completo nem possui qualquer caráter absoluto, tudo dependerá da experiência do viajante, da conjuração entre a imaginação prévia produzida antes do deslocamento e a sua experiência com o “real”, os vestígios, enfim, desta geografia, num movimento semelhante à da leitura, na qual o leitor entra com sua expectativa, suas experiências e suas imagens num novo universo, o do texto, que, certamente, por conta de tal sentimentalidade íntima e pessoal, não será o mesmo dos demais leitores, nem mesmo dos sujeitos ficcionais da obra ou do autor.

Na modernidade, a viagem funcionou como uma espécie de “operador cognitivo”, como argumenta Wladimir Krysinski, gerando a estrutura narrativo-representativa definida por Roland Barthes em seus três segmentos, isto é, o saber, a representação e o sentido. Já na pós-modernidade, tomando o texto de Tavares como paradigmático para a investigação proposta, a viagem revela muito mais a pasteurização dos lugares e a

indisposição do sujeito em conhecer aquilo que pode haver de novo ou diferente do seu universo. O texto se reconhece impossibilitado de representar não o “outro”, porque não o quer fazer: parece não ser o seu objetivo a figuração do mundo real, mas sim as mil voltas sobre si mesmo, mesmo que o preço a ser pago – inclusive pelo leitor – seja o melancólico tédio. A hipótese sugerida por Manuel Alegre se confirma: a viagem tem sua real potência distendida pelo arranjo linguístico-literário na página livro, espaço no qual os deslocamentos se dão num plano metatextual, metadiscursivo, impelindo os agentes do processo de leitura pelos espaços da intertextualidade e pela pluralidade de seus sentidos.

A viagem da literatura contemporânea, com sua anti-representatividade, aporta na ruína de um mundo pós-guerra. Ambivalente, o momento presente tateia formas de se definir e de compreender a intervenção de seus escritores; estes, por sua vez, elaboram formas de apreender o real, muito embora o real siga desafiando as possibilidades dos códigos narrativos em sua re-elaboração. Impossibilidade possível, possibilidade impossível: *Uma viagem à Índia* opera o moderno oximoro delineado por Octavio Paz ao pretender romper (desconstruir, negar) a tradição a que dá nítida continuidade; mas também põe em causa o balbucio inaudito do contemporâneo delineado por Giorgio Agamben nas inúmeras dobras que realiza sobre si mesmo, dizendo apenas que não pode, e não quer, dizer. A imagem, enfim, afirma-se como o elo entre essas múltiplas discontinuidades: feita de desejo, de memória, de subjetividade. Imagem precária, inscreve-se sobre tantas outras e rabisca um atlas para esta viagem – a exemplo do que Didi-Huberman afirma sobre Warburg e Borges –, um caminho – que, muito embora, aponte para o nada. Sobre o nada – este “nada” que pode metaforizar o vazio da página em branco –, a literatura, enfim, convertida em “máquina de expressão”, produz a si mesma.

A matéria épica, exaurida, asfixiada, liberta o modelo enquanto pura forma de existência. O modelo desencarnado sobrevive no contemporâneo, engendrando novos temas, ou mesmo significando pura e simplesmente a própria persistência da literatura e sua inevitável visada para o passado. Anazildo Vasconcelos da Silva sustenta que a compreensão do épico enquanto um tipo de discurso, e não enquanto um gênero literário, garante a sua existência para além das epopeias clássicas a renascentistas. O discurso épico chega, enfim, vivo à modernidade, a exemplo do que se verifica em Fernando Pessoa. E, segundo Saulo Neiva, chega ainda vivo ao final do século XX, a exemplo de

seus “quatro avatares”. *Uma viagem à Índia* é texto decisivo para demonstrar que tal modelo também sobrevive neste começo de século XXI. O espelhamento a *Os Lusíadas* demonstra o seu mecanismo de sobrevivência, e sua imediata consequência. A operação é subversiva: seus episódios e suas personagens são profanados e convertidos em seres outros, pequenos seres desimportantes e sem heroísmos, que melhor calham ao tempo presente; sua forma, aparentemente conservada, sofre intenso processo de corrosão, seus decassílabos são implodidos, suas rimas, ignoradas. Consequentemente, um modelo discursivo “maior” – que engendrava também uma matéria “maior”, a épica – se apresenta a serviço de uma poética “menor”, acolhendo, no interior de sua narratividade/de sua poeticidade, as características atribuídas por Deleuze e Guattari à “literatura menor”.

Eis que a desterritorialização operada pela (anti)epopeia tavariana surge desde logo no começo do texto com sua cadeia de negações a respeito de uma “inevitável” filiação à civilização ocidental, negando toda grandeza de uma História que pretendia seguir o rumos do progresso, admitindo ser apenas algo muito pequeno, “epopeia ínfima”. Bloom, enquanto homem individual e destituído de todo heroísmo coletivo, opõe-se ao passado nacional pelas subversões operadas no texto camoniano e textualizadas em *Uma viagem à Índia*, agenciando uma forma de enunciação coletiva dos sujeitos que rompe a noção de pátria e patriotismo, alocando o problema da enunciação para além das fronteiras nacionais, como quem prevê o drama dos imigrantes na Europa, oriundos de diferentes países, a procura de algum reconhecimento de sua humanidade. Esta dada a ligação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo da enunciação: no texto de Tavares, as instâncias enunciativas se confundem, as vozes do narrador, do protagonista, das personagens e de um sujeito que parece estar acima do próprio narrador entram em colisão e não são facilmente detectáveis. Muitas vezes não se sabe quem diz o que. Porém o texto questiona o leitor: “E que importa?”

A obra opta pela metamorfose em vez da metáfora. As cadeias metonímicas podem ser verificadas tanto no interior das estrofes quanto no “planisfério literário”. Nele, elas ficam muito claras, a exemplo do que ocorre com o substantivo “amor” e suas correspondências no corpo versificado do texto. Em suas reincidências, o termo e as imagens que evoca metamorfoseiam e mobilizam novos sentidos, novas imagens. Muitas das expressões, imagens, episódios e símbolos são encampados por um estado animalesco e um estado maquínico. Vale lembrar a constatare redução do homem a um mero “mamífero”; a redução da cultura humanista e da racionalidade positiva aos designios da

natureza e/ou da desmedida busca pela materialidade; a presença do velho rádio do pai, avariado, mas do qual o protagonista jamais se afasta; o leite, que não remete mais ninguém à vaca – à natureza –, mas cujo sabor lembra as fábricas – a técnica.

Diante de todos estes aspectos, a síntese a que chego é a de que *Uma Viagem à Índia* incorpora a potência de uma verdadeira “máquina de expressão”, a exemplo daquilo em que se convertera a literatura de incontornáveis autores, tais como Kafka e Beckett, ambos citados por Deleuze & Guattari para elucidar o conceito de “literatura menor”, e com os quais a obra de Tavares estabelece amplo diálogo. A (anti)epopeia tavariana exerce sua força de “desmontagem” sobre as engrenagens discursivas da épica camoniana, desejando se deslocar para o mais longe possível desta sua irmã siamesa em constante conflito. No entanto, não há como lhe virar as costas. Logo, o que resta a obra de Gonçalo M. Tavares é acatar a similitude genética e a disparidade temperamental que há entre si e *Os Lusíadas*, e se afirmar, no campo dos estudos literários, enquanto texto contemporâneo “maior” por meio de sua “poética menor”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*; trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*; trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: Poder soberano e vida nua I*; tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*; trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEGRE, Manoel. Atlântico, minha página, Atlântico, minha pátria. In: *A porta do oriente: viagens e poesia*. MILDONIAN, Paola; SEXIO, Maria Alzira; MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). Lisboa: Edições Cosmos, 2002.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente: autores revelados na década de 70*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*; trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia de 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*; trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*; trad. Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Edições 70, 2006.

BENAJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas volume 1*; trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*; trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995, p.51 – grifo do autor.

BUENO, Kim Amaral. *O Processo, em Kafka e Welles: exceção e inação*. 2011. 106p. Dissertação (Mestrado em Letras/ Estudos de literatura – Literatura comparada) –

Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*; trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*; trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O milagre secreto. In: _____. *Ficções*; trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do *Quixote*. In: _____. *Ficções*; trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*; organização e notas Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2011.

CASTRO, Edgar. *Introdução a Giorgio Agamben: Uma arqueologia da potência*; trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 42.

CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O olho da história 3*; trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*; trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FURÃO, Igor Grave Abraços. *Entre “bios” e “política”: a tetralogia de “O Reino” de Gonçalo M. Tavares*. 112p. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2013.

FREITAS, Maria E. Lopes de. *Parábolas do absurdo nos “Livros Pretos” de Gonçalo M. Tavares*. 2010. 90p. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas/Estudos Românticos: Textos e Contextos) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*; trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

GALINDO, Eduardo W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: companhia das Letras, 2016.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*; trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

JAMESON, Fredric. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*; trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.

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

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. *Organon: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, v.17, n.34, p.21-43, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *Uma viagem no coração do caos*. In.: TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

LIMA, Valquíria Luna Arce. *Itinerários de Bloom: Estudo de Uma Viagem à Índia a partir da poética do movimento*. 74p. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. 2016.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARQUES, Maria M. de Araújo. *A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares*. 118p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa/Investigação e Ensino) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61. In: *Vidro do mesmo vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*; trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MENESES, Pedro Manuel Ribeiro de Sousa. *A natureza não reza: Sobre a tetralogia “O Reino” de Gonçalo M. Tavares*. 2012. 155p. Dissertação (Mestrado em Mediação e Cultura/Estudos de Cinema e Literatura) – Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

MILDONIAN, Paola. Ulisse e il mito atlantico nella poesia portoghese contemporanea. In: *A porta do oriente: viagens e poesia*. _____; SEXIO, Maria Alzira; MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). Lisboa: Edições Cosmos, 2002.

MORAES, Liani Fernandes de. *Gonçalo M. Tavares e seus Senhores*. 333p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2012.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana, 2009.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*; trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*; trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*; trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Isabele Corrêa Vasconcelos Fontes. *A epopeia na contemporaneidade: o “império” de Bloom em Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares*. 91p. Dissertação (Mestrado em Letras/Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valore na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Voyage/naufage dans la poésie moderne. In: *A porta do oriente: viagens e poesia*. MILDONIAN, Paola; SEXIO, Maria Alzira; MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). Lisboa: Edições Cosmos, 2002.

PESSOA, Fernando. *Mensagem: obra poética 1*; org., int. e notas Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982

SANT'ANNA, Sérgio. Uma visita, domingo à tarde, ao museu. In: _____. *50 contos e 3 novelas* [Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Maria da Graça Ribeiro da Mata dos. *Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo*. 289p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora. 2016.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética; trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972

STUDART, Júlia Vasconcelos. *A Literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas de O Reino e O Bairro*. 326p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão/Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. 2012.

TAVARES, Gonçalo M. *I* Lisboa: Relógio D'Água, 2004

_____. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

_____. *A Colher de Samuel Beckett e outros textos*. Porto: Campo das Letras, 2002c.

_____. *A casa de férias - Histórias do Senhor Valéry*. Lisboa: Caminho, 2008.

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

_____. *A perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004a.

_____. *A temperatura do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001. [Coleção Epistemologia e Sociedade].

_____. *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho, 2007a.

_____. *Aprender a rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Água cão cavalo cabeça*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *Arquitectura, Natureza e Amor*. Porto: Dafne Editora, 2003a.

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

_____. *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006c.

_____. *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007b.

_____. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder, Zambrano)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009a.

_____. *Canções Mexicanas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

_____. *Histórias falsas*. Ilustrações Romero Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008a.

_____. *Investigações. Novalis*. Difel, 2002b.

_____. *Investigações geométricas*. Teatro Campo Alegre; Fundação Ciência e Desenvolvimento; Porto Câmara Municipal, 2004.

_____. *Jerusalém*. Lisboa: Caminho, 2005.

- _____. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006d.
- _____. *Livro da dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. *Livro da dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.
- _____. *Matteo perdeu o emprego*. Porto: Porto Editora, 2010b.
- _____. *O Homem ou é Tonto ou é Mulher*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.
- _____. *O Senhor Brecht*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *O Senhor Breton e a entrevista*. Lisboa: Caminho, 2008.
- _____. *O Senhor Calvino*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *O Senhor Eliot e as conferências*. Editorial Caminho, 2010c.
- _____. *O Senhor Henri*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *O Senhor Juarroz*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *O Senhor Kraus*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Ilustrações Rachel Caiano
Lisboa: Caminho, 2009c.
- _____. *O Senhor Valéry*. Lisboa: Caminho, 2002a.
- _____. *O Senhor Walser*. Lisboa: Caminho, 2006b.
- _____. *Short Movies*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011a.
- _____. *Um homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo:
Leya, 2010a.

TEIXEIRA, Ivan. Prefácio. In.: NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Massangana, 2009.

VAZ, Paulo Ricardo Flausino Mafra. *Uma Viagem à Índia: antiépopeia e paródia*. 103p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2014.

ZILBERMAN, Regina. Brás Cubas viajante. *Organon*: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v.17, n.34, p.117-131, 2003.